UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00895894 4

PRESENTED TO

THE LIBRARY

BY

PROFESSOR MILTON A. BUCHANAN

OF THE

DEPARTMENT OF ITALIAN AND SPANISH

1906-1946

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lpopecastill00men

M5425e
'Fm

RAMON MENÉNDEZ PIDAL
de l'Académie Espagnole.

L'ÉPOPÉE CASTILLANE

A TRAVERS

LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE

Traduction de HENRI MÉRIMÉE

Avec une Préface de ERNEST MÉRIMÉE

488840
31. 3. 49

PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

1910
Tous droits réservés.

A la mémoire

de

PERCY TURNBULL

PRÉFACE

Les sept chapitres qui composent le présent ouvrage, forment autant de conférences prononcées par M. Ramón Menéndez Pidal à l'Université Johns Hopkins de Baltimore.

On sait que cette Université, grâce aux libéralités de M. et de Mme Lawrence Turnbull[1], et pour obéir à leurs pieuses intentions, a institué, à partir de 1891, des *Lectures* sur la poésie, confiées à des spécialistes américains ou européens. Ces lectures se sont régulièrement poursuivies chaque année jusqu'en 1909. Parmi les noms des quinze conférenciers antérieurs, nous relevons ceux de MM. Ferdinand Brunetière, Angelo de Gubernatis, et Eugène Kühneman, qui traitèrent respectivement de la poésie en France (1897), en Italie (1904) et en Allemagne (1907). En 1909, le tour de l'Espagne étant venu, ce fut à M. Pidal que fut confié le soin d'exposer les titres

1. M Pidal, au début de ses conférences, avait rendu un juste hommage à la mémoire des fondateurs. On n'a pas cru devoir reproduire ici ce passage dont l'intérêt est purement local.

poétiques de son pays. Il prit pour sujet : l'*épopée castillane à travers la littérature espagnole*. Ces conférences, composées en espagnol, ont été traduites en français par M. Henri Mérimée, puis, conformément au programme fixé, lues par l'auteur en cette langue devant son auditoire américain, du 5 au 16 mars 1909. Avant de les livrer à l'impression, M. Pidal a tenu à reviser soigneusement son texte, et, par suite, quelques retouches ont dû être introduites aussi dans la traduction. C'est cette dernière, ainsi mise au point, qui forme le présent ouvrage.

Le nom de l'auteur et le sujet traité sont assurément la meilleure des recommandations. Mais puisque ces pages, comme les conférences de Baltimore, s'adressent au public lettré et non aux seuls spécialistes, qu'il me soit permis, pour obéir à un désir qui est un honneur pour moi, de montrer brièvement qu'il est peu de sujets, dans l'histoire littéraire de l'Espagne, d'un intérêt plus vif et plus actuel, et que d'autre part personne n'était mieux désigné pour le traiter que l'auteur de la *Leyenda de los Infantes de Lara* et l'éditeur du *Cantar de Mio Cid*.

Il y a quarante-quatre ans Gaston Paris pouvait encore (malgré le *Poème de Mon Cid*) commencer l'un des chapitres de son *Histoire poétique de Charlemagne* par ces mots : « L'Espagne n'a pas eu d'épopée[1] .» Depuis, l'épopée espagnole a été découverte, ou, pour parler plus exactement, la matière épique est apparue de toutes parts dans la littérature archaïque et classique

1. Livre Ier, chapitre x, p. 203 de l'édition de 1905.

de ce pays. Les chroniques et les histoires en sont comme imprégnées ; les romances, cet admirable « collier de perles », selon l'expression de Hegel, lui doivent quelques-uns de leurs joyaux les plus précieux ; le théâtre national s'en est maintes fois inspiré avec bonheur. Grâce aux fragments utilisés çà et là, grâce à toutes ces survivances longtemps insoupçonnées, à tous ces rejetons du tronc primitif qui, transplantés, ont retrouvé la vigueur première, la science est actuellement en voie de reconstituer en ses types principaux l'épopée castillane et léonaise, telle que nous l'entrevoyons à l'aurore de la littérature. Elle s'efforce même de remonter jusqu'à ses plus lointaines origines. En Espagne, comme en France, il semble qu'il faille désormais reculer la date de la première floraison épique, sensiblement antérieure à l'époque qui nous a conservé les plus anciens poèmes écrits. Dans l'un et l'autre pays l'épopée aurait eu des débuts analogues. Avant la Geste du Cid comme avant la Chanson de Roland, telles qu'elles nous ont été conservées dans des rédactions tardives, on devine confusément de longues séries épiques, dont les premiers anneaux se rattacheraient aux légendes germaniques, franques ou gothiques. « Je crois en définitive, dit M. Pidal, qu'il faut soutenir pour l'épopée espagnole la même thèse que M. Pío Rajna soutient sur les origines germaniques de l'épopée française .» Aussi bien que les Clovis et les Clotaire, que Charles Martel ou Charlemagne, les conquérants ou les héros Visigoths, tels que Walter d'Aquitaine (le Gaiferos des romances?), Rodrigue, qui perdit l'Espagne, Pélage, qui la sauva, et d'autres

avec eux, fournirent probablement par leurs exploits ou par leurs malheurs, une matière à l'imagination des chantres populaires et des sujets à l'antique *joglaría*. Et de même que Grégoire de Tours ou Frédégaire paraissent parfois puiser à des sources épiques aujourd'hui disparues, de même les récits des plus anciens chroniqueurs des Goths, comme Jordanès, ou plus tard des Espagnols, s'illuminent par endroits du reflet de foyers poétiques que nous n'apercevons plus d'une vue immédiate et directe. Pour nous rapprocher davantage de la période historique, on sait quelle place les « prosifications » de gestes antérieures occupent dans la vaste compilation à laquelle Alphonse X, le Roi savant, attacha son nom, et avec quel succès des érudits, au premier rang desquels a pris place M. R. Menéndez Pidal, ont découvert et suivi quelques filons de cette mine à travers les larges assises de la « Estoria ». Avouons-le d'ailleurs : ces difficiles questions d'origine sont plutôt amorcées que définitivement résolues : il serait aventureux de prédire dans quel sens elles le seront, si elles doivent l'être jamais. Ne voyons-nous pas chez nous la théorie de la formation des légendes épiques, qui s'autorisait du grand nom de Gaston Paris, remise brillamment en question, sur plusieurs points importants, par le plus autorisé de ses successeurs, M. Joseph Bédier ?

Quoi qu'il en soit, un fait dès à présent reste acquis : c'est que l'Espagne eut, elle aussi, comme la France, une période d'épanouissement épique, dont nous ne connaissons plus que de rares et tardives floraisons. Si les monuments conservés sont beaucoup moins

nombreux que chez nous, du moins les traces de ceux qui ont disparu se multiplient. Ajoutons que leur influence sur la littérature postérieure en ses formes vraiment nationales a été plus profonde peut-être et plus durable qu'en France : ils ont été le levain qui, à divers moments, fit fermenter la matière poétique.

C'est précisément cette double étude, — la formation ou cristallisation de la matière épique, et, plus tard, sa diffusion et son évolution à travers la littérature, — que M. Menéndez Pidal a voulu résumer dans les sept chapitres qui suivent. En choisissant ce sujet, il apportait tout d'abord, en ce qui touche son pays, l'autorité de sa parole dans un débat actuellement à l'ordre du jour, et dont la solution est intéressante pour l'histoire générale des littératures romanes. De plus, tout en restant dans les limites de son sujet, il trouvait l'occasion de montrer à un auditoire étranger, par quelques exemples judicieusement choisis, les transformations successives des légendes épiques, de lui signaler quelques-unes des productions les plus caractéristiques ou les plus belles de la littérature espagnole, et de tracer enfin, sous un de ses aspects les plus séduisants, le cadre complet d'un chapitre important de cette histoire.

Par une rencontre qui paraît fortuite, mais qui n'en est que plus significative puisqu'elle témoigne des mêmes préoccupations des deux côtés des Pyrénées, c'est, en ce qui concerne notre propre pays, un sujet analogue que M. J. Bédier développe devant le même auditoire que M. Pidal, au moment où ces lignes sont écrites. C'est en effet des légendes épiques de la

France, depuis la Chanson de Roland et les légendes de la route de Compostelle jusqu'à Renaud de Montauban et les légendes de l'Abbaye de Saint-Denis, que le savant professeur du Collège de France entretient actuellement le public, en vérité privilégié, des Universités américaines. Si M. Bédier nous a donné par avance dans son ouvrage capital sur les légendes épiques et la formation des chansons de geste, les conclusions probables de son enseignement d'outre-mer, M. Menéndez Pidal, en publiant aujourd'hui chez nous les conférences qu'il a consacrées à l'époque espagnole, fournira au lecteur français que ces questions intéressent d'instructifs points de comparaison.

Mais, considéré en lui-même et indépendamment de toute autre littérature, le sujet présente encore un intérêt de premier ordre, que n'ont pas épuisé les travaux antérieurs. On s'apercevra aisément que le conférencier a su présenter souvent sous un aspect nouveau des faits connus, montrer ce qu'avaient de fragile certaines hypothèses de ses devanciers, ou au contraire mettre dans tout leur jour des points de vue qui n'avaient été qu'indiqués avant lui. C'est ainsi que l'antagonisme historique de la Castille et de Léon apparaît nettement dans l'étude de poèmes tels que le *Fernand González* ou la Chanson reconstituée du siège de Zamora (chap. IIe). C'est ainsi encore que la valeur morale et nationale du *Poème de Mon Cid,* en même temps que son caractère à la fois réaliste et poétique, n'ont jamais jusqu'ici été expliqués avec plus de netteté et de compétence (chap. IIIe). Quant au poème si discuté des *Enfances de Rodrigue* dont la *Chronique*

de 1344 paraît refléter assez exactement la rédaction la plus ancienne, il servira à M. Pidal (qui le premier d'ailleurs a retrouvé cette chronique) à montrer ce qu'une génération éprise de nouveautés romanesques, et médiocrement respectueuse des vieilles traditions, peut ajouter au thème primitif. Il lui permettra en même temps d'étudier comment l'épisode capital des amours de Rodrigue et de Chimène a pris naissance. Le chapitre sur le *Romancero*, son origine, sa diffusion, ses formes essentielles est sans doute, avec le traité des *Romances viejos*[1] de M. Menéndez Pelayo et les *Estudos sobre o Romanceiro peninsular*[2], de Mme Carolina Michaëlis de Vasconcellos, ce qui, en ces derniers temps, a été écrit de plus substantiel et de plus suggestif sur ce sujet. Enfin, les deux derniers chapitres complètent ce vaste ensemble en montrant ce que l'antique épopée communiquait encore de vigueur au théâtre pendant le siècle d'or, et en rendant perceptible jusque dans les plus modernes inspirations épiques l'écho toujours reconnaissable des anciennes chansons.

Après avoir indiqué sommairement l'intérêt et la nouveauté du sujet, il nous resterait à présenter le conférencier lui-même aux lecteurs français, soin assurément superflu si ces pages ne s'adressaient qu'aux hispanisants et aux érudits : il y a longtemps qu'ils le

1. *Tratado de los Romances viejos* [*Antología de Poetas líricos castellanos*, tomo XI, 1903 ; tomo XII, 1906].

2. Dans *Cultura Española*, numéros d'août 1907 (VII) à août 1909 (XV).

connaissent. Mais notre public, même celui qui goûte ces sortes de recherches, considère trop volontiers l'érudition, et même la littérature espagnole en général, comme une quantité négligeable : ce préjugé, trop aisément érigé en loi, suffit à rassurer sa conscience scientifique. Ce n'est point le lieu de prouver l'injustice de cet *a priori* dédaigneux et de protester contre une ignorance que ne compensent point certains engouements injustifiés. Il nous sera permis cependant de montrer, par l'exemple qui s'offre, l'utilité qu'il y aurait à tourner quelquefois nos regards vers nos voisins du Sud-Ouest.

M. Ramón Menéndez Pidal, professeur de philologie romane à l'Université centrale de Madrid, est l'un des disciples de M. Marcelino Menéndez y Pelayo, le maître de la critique littéraire en Espagne, qui lui-même a continué avec éclat l'enseignement de Milá y Fontanals, « le vrai fondateur en Espagne de l'histoire critique de la littérature médiévale », selon l'expression de G. Paris. Quoique jeune encore (il est né en 1869), son œuvre est déjà considérable, moins encore par le nombre que par l'importance des travaux. Pour l'apprécier avec l'autorité nécessaire, il faudrait des titres que nous n'avons pas, et que l'amitié ne saurait remplacer. Aussi nous contenterons-nous, — puisqu'au surplus ce sont les faits qui louent, — d'énumérer ses œuvres les plus importantes, et pour suppléer à ce qui nous manque, nous ferons appel aux témoignages de juges tels que Gaston Paris, Morel-Fatio, de Puymaigre, Fitzmaurice Kelly, H. Morf, Menéndez Pelayo, Lidforss, Leite de Vasconcellos, et

bien d'autres romanistes français ou étrangers[1]. Il y a près d'une douzaine d'années, Gaston Paris, rendant compte dans le *Journal des Savants* et dans la *Revue de Paris* du premier grand ouvrage du jeune savant, la *Légende des Infants de Lara,* mettait en lumière l'originalité et la solidité d'une méthode, qui cependant aboutissait, sur certains points, à des conclusions assez opposées aux siennes. Le nombre et l'étendue des articles qu'il consacrait à la seule *Légende,* prouvaient l'estime en laquelle il tenait l'auteur. Ils témoignaient aussi de l'impression causée chez lui par ces restaurations « ingénieuses et patientes », qui évoquaient si vivement la sombre tragédie des *Infants* ou les glorieuses prouesses du Cid. C'était en effet une poésie nouvelle qui se dégageait des ténèbres du moyen âge espagnol, et que notre auteur avait contribué, plus que tout autre, à tirer de l'obscurité qui la cachait jusque-là.

Ce fut ce « très beau livre » de la *Leyenda de los Infantes de Lara,* paru en 1898, qui signala M. Menéndez Pidal à l'attention du monde savant. S'attachant à cette tragique histoire, si souvent reprise dans la littérature espagnole, il en retrouvait les plus lointaines traces encore visibles dans la *Chronique* d'Alphonse X, qui les avaient recueillies, comme ces antiques inscrip-

1. Gaston Paris, *Journal des Savants,* mai et juin 1898 ; *Revue de Paris,* 15 nov. 1898 ; *Poèmes et légendes du moyen âge,* 1900. — A. Morel-Fatio, *Romania,* XXVI, 1897 ; *ibid.,* XXVIII, 1899 ; *Bulletin Hispanique,* I, p. 221. — Cte de Puymaigre, *Revue des Questions historiques,* juillet 1897. — James Fitzmaurice Kelly, *The Times,* 30 oct. 1897 ; *The Morning Post,* 8 février 1900 ; — H. Morf, *Deutsche Rundschau,* juin 1900 ; M. Menéndez Pelayo, *España Moderna,* janvier 1898 ; — E. Lidforss, *Zeitschrift für roman. Philologie,* tome XXII, 1898, etc., etc.

tions romaines ou visigothiques, témoins de monuments disparus, que des mains pieuses encastraient dans les murailles des églises romanes. Mais ici le texte de la vulgate, tardive corruption de l'original, ne suffisait plus ; il fallait, sous ce badigeon, restituer la version première et authentique, travail délicat que l'auteur mena à bien dans les parties qui l'intéressaient alors. Il put ainsi relever, dans les rééditions successives de cette même *Chronique,* des variantes, des additions plus ou moins importantes à la légende primitive, variantes qui correspondaient, selon lui, à autant de remaniements ou, si l'on veut, aux états successifs du texte. Des derniers *rifacimenti* étaient sortis les vieux romances du cycle des Infants. Cette démonstration, conduite avec méthode[1], jetait un jour nouveau sur cette question que Milá avait commencé à élucider avec les moyens encore imparfaits dont on disposait à son époque. Poursuivant alors à travers les âges les transformations postérieures de la légende, l'auteur constatait la fécondité persistante du thème primitif. Il fournissait, sur ce point particulier, un modèle de monographie critique en même temps qu'il instaurait une méthode facile à appliquer, semble-t-il, à d'autres thèmes analogues. Il suffit, pour y réussir comme lui, de la même ingéniosité dans l'invention des hypothèses provisoires, de la même rigueur dans

1. C'est cette même méthode, selon la juste remarque de M. Morel-Fatio, que M. Pidal devait appliquer, trois ans plus tard, à la légende du comte Fernán González, dans ses *Notas para el Romancero del Conde Fernán González,* 1899, 79 p. [*Homenaje á Menéndez y Pelayo,* tome I, p. 429.]

la méthode et le plan, de la même patience dans l'accumulation et la critique des preuves de détail. Mais pour de telles entreprises, modestes en apparence, il faut des armes que tous ne sauraient manier,

Nadie las mueva
Que estar no pueda con Roldán á pruebas.

Des Infants de Lara au Cid, du poème ainsi reconstitué en partie au poème à peu près intégralement conservé, la transition était facile. La geste du Campéador, cet unique joyau de l'épopée castillane, doit beaucoup à M. Menéndez Pidal. Il semblait cependant qu'après tous les travaux dont elle avait été l'objet antérieurement, il n'y eût plus rien à dire. Mais même après Sánchez, Janer, Vollmöller, Huntington et d'autres, il fallait d'abord disposer d'un texte définitif, scrupuleusement établi sur le seul manuscrit existant, celui d'Alejandro Pidal. Ce fut l'objet d'une première publication[1].

Cette base solide une fois bien établie, il fallait ensuite coordonner les innombrables travaux critiques qu'avait suscités ce vénérable monument, les soumettre à un examen attentif, apporter enfin à tant de questions multiples et si controversées une solution, provisoire peut-être sur certains points, mais appuyée du moins sur les preuves les plus vraisemblables dans l'état actuel de nos connaissances. Le « *Cantar de Mio Cid* », dont le premier volume seul a paru en 1908[2] est, dès à pré-

1. *Poema del Cid, nueva edición*, Madrid, 1898, 113 p.
2. *Cantar de Mio Cid, texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Bailly-Baillère, tomo I, 1908, IX-420 p., in-4°.

sent, de l'avis des spécialistes, l'une des études critiques et grammaticales les plus précises qui aient été jamais faites d'un texte archaïque.

La localisation des événements racontés, l'itinéraire du héros, de Bivar à Valence, ont été étudiés pied à pied sur le terrain même et par l'auteur en personne, avec une rare conscience. Il a pu ainsi, chemin faisant, rectifier certaines confusions auxquelles avait donné lieu la ressemblance des noms géographiques, par exemple, à propos du véritable emplacement de la rouvraie de Corpes, témoin de l'humiliation de Doña Sol et de Doña Elvira, les filles du Cid, et de la félonie des Infants de Carrión, ses gendres.

La métrique du poème est, on le sait, l'un de ces problèmes qui paraissent s'embrouiller davantage à mesure qu'on les discute. Sans prétendre arriver dès à présent à une solution *ne varietur*, M. Menéndez Pidal en fournit du moins tous les éléments et réduit, dans de notables proportions, le champ des hypothèses. Mais la partie la plus précieuse, ou du moins la plus immédiatement utile du livre, malgré les très estimables travaux antérieurs de MM. Koerbs, Cornu, Restori, Araujo et autres, c'est l'étude grammaticale du texte qui constitue, en réalité, une grammaire complète du dialecte castillan ancien. La méthode suivie a été exactement indiquée par l'auteur lui-même : « Dans cette édition critique, dit-il, je m'éloigne de la majorité des érudits ; j'adopte un criterium plus conservateur que le leur en ce qui touche aux leçons du manuscrit unique, mais plus innovateur quant aux assonances et aux formes grammaticales. Il est aussi erroné de supprimer ou d'intro-

duire arbitrairement des mots nouveaux à chaque vers de ce manuscrit que de ne point rétablir l'archaïsme quand il le faut et de montrer sur ce point une timidité ou une négligence que la défectuosité même de la rime décèle » [*Cantar*, p. VI]. Il y a tout lieu d'espérer que lorsqu'aura paru le tome deuxième, qui contiendra le vocabulaire et une série d'études accessoires, la critique verbale n'aura plus, à moins de découvertes nouvelles, — car ici la porte n'est jamais absolument fermée, — à s'occuper du *Cantar de Mio Cid*.

En des recherches de cette nature tout se tient ; une question en soulève une autre, et c'est cet enchaînement même qui commande et qui forme la trame du travail érudit. Si l'on se rend compte, par exemple, de l'intime liaison de l'épopée et de l'histoire médiévales, qui sont, en quelque sorte, comme les deux faces d'une même étoffe, on comprendra que de bonne heure M. Menéndez Pidal ait reconnu la nécessité de soumettre à une révision nécessaire les titres des primitifs recueils historiques, de les classer et d'établir scientifiquement leur mutuelle dépendance[1]. L'occasion, d'ailleurs, s'offrit d'elle-même. Chargé d'inventorier les manuscrits et ouvrages historiques de la Bibliothèque du Roi, il publia, en 1898, le *Catalogue des Chroniques générales d'Espagne*[2].

Il ne s'y bornait pas à une sèche énumération. Il

1. *El poema del Cid y las Crónicas generales de España.* Paris, 1908, 35 p. [*Rev. Hispanique*, V, p. 435].

2. *Catálogo de la Real Biblioteca. — Crónicas generales de España descritas por Ramón Menéndez Pidal, con láminas hechas sobre fotografías del Conde de Bernar.* — Madrid, 1898, 164 p., in-4°.

étudiait en elle-même chacune des œuvres cataloguées, y découvrait un fragment nouveau de la Chronique dite du More Rasis et l'indication d'une œuvre jusque-là inconnue de Diego Fernández de Mendoza. Mais son attention se fixait de préférence sur le plus considérable de ces monuments, la Chronique d'Alphonse X, et sur la copieuse suite d'œuvres anonymes faites à son imitation « qui forment non seulement la partie la plus importante et la plus originale de cette collection, mais aussi la plus inconnue de notre antique littérature historique » [*Prólogo*, p. VII]. Grâce à ce catalogue critique, il est aisé maintenant de voir clair dans cette matière jusque-là si embrouillée et de suivre la généalogie des éditions et des remaniements, dont aucun cependant ne contenait le texte de l'œuvre royale en sa pureté originelle.

L'aboutissement naturel de ce minutieux labeur fut la publication, en 1906, du texte de la *Crónica general*[1], établi d'après les meilleurs manuscrits et « débarrassé enfin de toutes les interpolations et remaniements dont il avait été victime au cours des siècles » [*Al Lector*, p. IV].

L'éditeur, dans le second volume qui est en préparation, exposera la méthode qu'il a adoptée pour le choix et l'épuration du texte; il y joindra une étude critique sur la date et les sources de cette monumentale compilation. En attendant, il en offre une rédaction

1. *Primera Crónica General ó sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, — Tomo I : Texto [*Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, tomo V]. Madrid, Bailly-Baillière, 1906, IV-776 p., in-4°.

sérieusement établie, non moins précieuse pour le philologue et le lettré que pour l'historien, car si celui-ci peut dorénavant y puiser avec sécurité les renseignements nécessaires jusqu'à l'époque de Fernando III, ceux-là y trouveront de leur côté une base sûre pour l'étude de la langue, si savoureuse, si naïve et si forte à la fois et pour celle des procédés de composition et de contamination alors en usage.

Il est facile de se rendre compte, d'après ce qui précède, que l'œuvre entière de M. Menéndez Pidal, ainsi que son enseignement, ne se recommande pas moins par sa portée pédagogique que par sa valeur scientifique. Elle est (comme d'ailleurs celle de M. Menéndez y Pelayo) éminemment suggestive ; elle devrait, si l'action personnelle du maître était secondée, en Espagne, par les institutions, si elle était encouragée comme elle l'est ailleurs, si elle rencontrait enfin dans l'opinion et dans les mœurs un milieu favorable, elle devrait, dis-je, contribuer plus efficacement qu'elle n'a fait jusqu'ici à l'éclosion de cette jeune école philologique et savante, dont quelques éléments existent assurément, pour laquelle les maîtres sont prêts, mais qui n'a point, malgré tout, réussi à prendre encore dans le pays, — à plus forte raison au dehors, — toute la place qui lui reviendrait de droit. Certes, l'action d'hommes tels que Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, Eduardo de Hinojosa, Francisco Giner de los Ríos, Manuel B. Cossío, Rafael Altamira A Rubió y Lluch, J. Ribera, E. Ibarra et d'autres (pour ne citer que des universitaires), s'exerce aussi par le livre et, malgré le milieu souvent réfractaire, leur influence

finit par rayonner autour d'eux ; ce n'en est pas moins un malheur pour l'Espagne contemporaine que les chaires de tels maîtres soient si peu entourées, dès que l'enseignement s'élève au-dessus du niveau banal, de l'étiage officiel que l'immense majorité des étudiants, je veux dire des candidats, ne se soucie point de dépasser. Il est peut-être flatteur pour les premiers, mais il est fâcheux pour leur pays que leurs disciples les plus nombreux et les plus enthousiastes soient à l'étranger. Au surplus, il ne nous appartient pas de rechercher, ici surtout, les causes d'un fait que nos voisins ont été les premiers à signaler. Tout au plus pouvons-nous exprimer le vœu, — notre sympathie ne nous en donne-t-elle pas le droit? — que l'enseignement oral ou écrit de maîtres que tous peuvent envier à l'Espagne porte, dans leur pays même, leurs fruits naturels. Il en est temps.

Parmi les œuvres plus particulièrement pédagogiques de M. Menéndez Pidal, sans parler de l'*Antología de prosistas castellanos*[1], qui n'est qu'un bref recueil de textes bien choisis, ni de la *Crestomatía del castellano antiguo,* qui est en préparation, tous les hispanisants connaissent et pratiquent son *Manuel de grammaire historique*[2]. Ce qui fait l'intérêt de pareils ouvrages, ceux qui s'occupent, par goût ou par métier, de philologie et d'enseignement le savent par expérience ; ils connaissent aussi les difficultés que leur composition présente. Ils n'en sont que plus recon-

1. Editión oficial, Madrid, 1899, XVI-271 p.
2. *Manual elemental de Gramática histórica española,* 2e edición. Madrid, 1905, VII-271 p.

naissants à un érudit que sollicitent tant de travaux plus importants, de descendre à des tâches en apparence moins glorieuses, d'autant que les œuvres espagnoles de cette nature pourraient aisément se compter sur les doigts d'une seule main, et que les grammaires générales des langues romanes ou bien sont d'une complication décourageante pour les débutants, ou bien ne font pas toujours aux langues de la Péninsule ibérique leur part légitime. La solidité du *Manual* a été appréciée de telle sorte par les spécialistes que nous n'avons qu'à constater l'unanimité de leurs éloges.

Pour achever de montrer la variété de l'activité scientifique de M. Menéndez Pidal, il resterait à mentionner une foule de travaux d'érudition, de monographies, d'articles, épars dans des revues, telles que la *Revista de Archivos* ou la *Cultura Española,* qui tous apportent sur des points particuliers, des lumières souvent inattendues. L'édition du *Poema de Yúsuf* (1902) est une contribution curieuse à l'étude de la littérature *aljamiada,* dont ce poème est le monument littérairement le plus important. La *Disputa del alma y el cuerpo,* et l'*Auto de los Reyes Magos* (1900), la dissertation *Sobre Aluacaxí y la elegía árabe de Valencia* (1904), la piquante étude de littérature comparée sur la légende du *Condenado por desconfiado,* mise au théâtre par Tirso de Molina, et qui servit à M. Pidal de discours de réception à l'Académie Espagnole [19 oct. 1902], sa grammaire de l'ancien léonais, dans la *Revista de Archivos* [1906], les Notes sur le *bable* parlé à Lena (Gijón, 1899, 36 p.), les Étymologies

espagnoles (Paris, 1900, 46 p. Extrait de la *Romania,* XXXIX), la reconstitution d'une chanson de geste disparue sur l'Abbé D. Juan de Montemayor[1], grâce au *Compendio Historial,* de Diego Rodríguez de Almela (1491, inédit) et à la *Historia de el abbad dō Juan* (1562), sans parler d'un grand nombre d'articles épars et de comptes rendus, apportent une riche contribution à l'histoire des lettres ou de la langue.

L'un des sujets vers lesquels M. Menéndez Pidal s'est tourné de préférence en ces dernières années ce sont les *Romances,* vers lesquels d'ailleurs le conduisaient depuis longtemps ses études sur les épopées et les chroniques, sans parler des exemples qu'il trouvait dans sa propre famille[2]. L'origine, la filiation, la valeur documentaire, les particularités linguistiques de ces courtes compositions présentent encore bien des problèmes ou bien des sujets d'études malgré tous les travaux qu'elles ont inspirés. Les nombreux recueils où elles ont été réunies, depuis le milieu du XVIe siècle jusqu'à nos jours, sont loin même de les renfermer toutes ; il en reste toujours à glaner par les champs de

1. *La Leyenda del Abad D. Juan de Montemayor,* Dresden, 1893 [Gesellschaft für roman. Literatur, B^d II].

2. Pedro José Pidal (Romances asturiens insérés dans le *Romancero general* de Durán). — Juan Menéndez Pidal. *Colección de los viejos romances que se cantan en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de boca del pueblo,* 1885. — *Leyendas del último rey godo* [*Revista de Archivos..,* Diciembre 1901]. — De M. Ramón Menéndez Pidal, voyez, outre le *Romancero* du comte Fernán González, cité plus haut : *Un nuevo romance fronterizo,* Génova, 1900 ; *Los romances tradicionales en América* [*Cultura Española,* Febrero, 1906, p. 73-111]; *Catálogo del romancero judío-español* [*Cult. Españ.,* Noviembre 1906, p. 1045-1077, Febrero 1907, p. 161-199]; *La Serranilla de la Zarzuela* [*Studi medievali,* Torino, E. Loescher, 1905].

Castille, de Léon, de Portugal ou de Catalogne, sur les côtes de la Méditerranée, le long desquelles juifs et mores les ont éparpillées, et jusque dans les pampas et les cordillères américaines, où elles ont suivi les conquérants. La récolte commencée par M. Pidal, et dont il a déjà offert quelques échantillons au public, promet d'être abondante. Lope de Vega dit quelque part que les laboureurs de Castille, en semant leurs blés, y laissaient souvent aussi tomber des romances. On en retrouve encore cachés dans les chaumes comme les lièvres et les perdrix, et que d'attentifs fureteurs font lever. M. Menéndez Pidal est l'un des plus habiles à les chasser. Dans cette battue, où le phonographe remplace l'escopette, il est d'ailleurs vaillamment aidé par sa digne compagne et collaboratrice, Mme María Goyri de Menéndez Pidal, dont je me reprocherais de ne point prononcer respectueusement le nom ici, car elle a pris sa large part du labeur de son mari, et s'est fait dans la philologie espagnole une place bien méritée par ses travaux, où une science exacte et une méthode sévère s'allient à l'intérêt littéraire, comme dans la très ingénieuse dissertation sur la *Difunta pleiteada*[1], qui date d'hier. On nous pardonnera de ne point séparer en ces pages deux noms si intimement unis par la communauté de la vie, des goûts et des travaux.

Tant de tâches, poursuivies avec patience et menées à bien à un âge où d'autres commencent à faire leurs premières armes, permettent d'attendre beaucoup en-

1. *La Difunta pleiteada, estudio de literatura comparativa.* Madrid, 1909, 70 p.

core du jeune professeur de Madrid. L'ouvrage qu'il offre aujourd'hui au public français résume, sous une forme accessible à tous, de longues recherches dont les titres énumérés plus haut indiquent suffisamment le caractère et l'étendue. Puisse-t-il obtenir le même accueil que les conférences elles-mêmes rencontrèrent de l'autre côté de l'Atlantique auprès de tous ceux qu'intéresse la longue et souvent glorieuse histoire de l'épopée espagnole !

Ernest Mérimée.

L'ÉPOPÉE CASTILLANE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ÉPOPÉE CASTILLANE

Le Moyen-Age a définitivement cessé d'être considéré comme une époque barbare, comme une solution de continuité ouverte dans l'histoire de la civilisation entre l'antiquité classique et la Renaissance.

Voici un siècle que la science a permis l'accès de son enceinte à la littérature du Moyen-Age; elle en a publié les textes, elle a créé une philologie spéciale qui leur est consacrée, et elle a ainsi montré qu'ils sont dignes des soins et des efforts de la critique, dont bénéficiaient seuls autrefois les monuments des époques classiques. La spontanéité profonde de la littérature du Moyen-Age lui a conféré la valeur d'un précieux document artistique et social, qu'il faut interroger avec attention.

Parmi toutes les variétés de la poésie médiévale en Espagne, il en est une parée d'un attrait particulier : c'est que non seulement elle a su, comme les autres, bien que la dernière de toutes, conquérir sa place au panthéon littéraire, mais encore l'esprit, qui l'animait depuis sa première incarnation poétique, s'est transmis

sans arrêt, de génération en génération, à travers une série de métamorphoses qui ne l'empêchaient nullement de toujours conserver le clair souvenir de ses existences antérieures. Je veux parler de l'épopée. Suivons-la au cours de ses merveilleuses migrations; nous la verrons qui anime tous les genres littéraires : les poèmes, les romances, le théâtre, le roman. C'est une matière poétique que de rudes génies créèrent à l'époque la plus reculée de l'art moderne, parfois même à un âge préhistorique. Mais ils firent passer dans leur création quelque chose du tréfonds de l'âme nationale, de sorte que le peuple la reçut et la conserva toujours comme sienne. Puis, les plus grands poètes de l'âge d'or de la littérature espagnole revêtirent de splendides ornements cette vieille poésie, et ils la soutinrent, comme sur un piédestal grandiose, par les prestiges d'une langue dont le domaine s'étendait prodigieusement sur le globe. Plus tard, les poètes romantiques communiquèrent un renouveau de vie à cette même matière épique, et de ses lambeaux réunis ils firent leur étendard révolutionnaire ; de nos jours enfin, nos artistes les plus récents ont voulu y découvrir des inspirations nouvelles et des formes nouvelles de l'idéal.

Ainsi l'histoire de la matière épique castillane nous permet de considérer l'histoire entière de la littérature espagnole, dont l'un des caractères distinctifs est précisément cette unité harmonieuse d'inspiration. Pío Rajna avait raison de remarquer qu'en Espagne seulement, et nulle part ailleurs, il était possible d'écrire un livre comme la *Gesta del Cid* de Restori, qui, sans sortir d'une même tradition poétique, rassemble des

œuvres appartenant à tous les siècles et à la plupart des genres littéraires ; et Henri Morf fait une observation semblable à propos de la légende des Infants de Lara.

Sera-t-il permis à un Espagnol de s'adresser à d'autres qu'à ses compatriotes et de les convier à contempler le développement de cet art national espagnol ? J'essayerai du moins d'en tracer le tableau dans toute son étendue. Il est malaisé d'éveiller encore l'émotion artistique d'un passé fort lointain dans l'âme même de ceux qui lui sont attachés par une communauté de race et de patrie ; la difficulté augmente lorsqu'il s'agit de tenter pareille évocation au delà des frontières au-dedans desquels elle trouve ses éléments. Puisse seulement la curiosité de mes lecteurs, ouverte à toutes les impressions et avide de celles qui lui sont étrangères, deviner, dans ce que je laisserai entrevoir, ce que je ne réussirai pas à exposer !

L'Espagne est la nation qui a continué avec le plus de fidélité et de persévérance sa tradition poétique primitive. Celle-ci, à toutes les grandes époques de la littérature espagnole, a inspiré une manifestation artistique populaire ou, pour mieux dire, nationale.

Pour que se produise dans un pays une poésie qui s'adresse à la nation entière, il n'est pas nécessaire, quoi qu'on en ait pu dire, que la terrible distinction entre *lettrés* et *illettrés* soit inconnue dans ce pays. Les données du problème ne tiennent pas à la plus ou moins grande culture des différentes classes sociales.

Il peut coexister, à une même époque, un genre de poésie destiné à toutes les classes sociales, et un autre

qui ne s'adresse qu'aux classes cultivées. Un même poète, Lope de Vega par exemple, peut écrire pour tous dans ses comédies et pour une élite dans sa *Jérusalem*.

La distinction entre lettrés et illettrés subsiste toujours, de même que la distinction entre riches et pauvres existe aussi bien dans ces sociétés bienheureuses où les uns et les autres mènent en commun une vie patriarcale, que dans ces nations où les deux classes s'isolent dans un éloignement qui engendre l'oubli ou la haine. En général le divorce est complet entre la classe cultivée et la classe illettrée ; elles sont l'une pour l'autre des étrangères qui se méprisent ou s'ignorent. Le poète savant ne s'adresse jamais à ceux dont la culture est inférieure à la sienne, il dédaignerait même de leur plaire ; car les difficultés techniques, où il est fier de montrer sa maîtrise, restent hors de leur portée. La classe ignorante, de son côté, a bien aussi ses poètes ; mais ceux-ci, privés de tout contact avec les lettrés et isolés dans leur manque total d'éducation, ne peuvent produire que des œuvres d'un art vulgaire et infime, qui méritent à peine le nom d'œuvres d'art. Par contre dans les cas où l'art s'adresse à une nation entière, la distinction entre lettrés et illettrés a beau exister, elle ne constitue pas une cloison étanche ; loin de là, les deux classes communient fraternellement dans la recherche du même idéal, dans le sentiment des mêmes enthousiasmes, des mêmes tendances et des mêmes goûts ; de là peut aisément sortir une forme déterminée d'art. Mais alors ce n'est pas sur des finesses de style que l'art se fonde, c'est sur de grandes idées et

de grandes passions qui émeuvent toutes les classes sociales : il en résulte un art qui, bien qu'inférieur en correction, en recherche et en originalité, est supérieur par sa sincérité, par ses aspirations et par son influence sociale à cet art qui, dans un mouvement d'égoïsme altier, a fait abstraction de la classe ignorante. Le poète qui cultive cet art national, possède, à un plus haut degré que le peuple, un trésor d'idées et d'imagination ; il est, d'ordinaire, beaucoup plus instruit ; mais il ne dédaigne pas d'employer sa richesse intellectuelle à procurer aux illettrés le plaisir artistique ; et voilà pourquoi il produit des œuvres qui plaisent à la fois aux savants et aux ignorants, bien que ces derniers ne réussissent pas à y voir tout ce que les premiers y découvrent. Le même *Poème de Mon Cid* qui se chantait sur les marchés de Castille, où il enthousiasmait nobles et bourgeois, ce même poème à la cour de Sanche le Brave[1] était lu avec vénération, comme un document historique, par les savants maîtres qui compilaient la *Chronique d'Espagne* ; le même romance qui faisait la joie de la gent de basse et servile condition (pour employer la phrase dédaigneuse d'un aristocrate qui s'accommodait mal de cette patriarcale communauté de goûts), le même romance adoucissait les heures mélancoliques du Roi Impuissant ou chantait sur les lèvres de la Reine Catholique[2] ; la même comédie[3] que Calderón écrivait pour l'obscure bour-

1. Sanche IV surnommé *El Bravo*, roi de Castille (1284-1295).

2. Henri IV surnommé *El Impotente*, roi de Castille (1454-1474) et sa sœur Isabelle la Catholique, reine de Castille (1474-1504).

3. Il est à peine besoin d'avertir que dans tout ce livre le mot *comédie*

gade de Yepes pouvait être, dans la suite, représentée devant Philippe IV.

Cette communauté de sentiments et de goûts produisit, dans la poésie castillane mieux que partout ailleurs, des monuments séculaires, et elle a donné naissance successivement à trois genres capitaux : les *Chansons de geste,* le *Romancero* et le *Théâtre,* qui sont les plus beaux joyaux poétiques de l'Espagne. D'autres nations ont eu une épopée nationale, un théâtre national, mais chez aucune la vitalité n'en a été si persistante et ne s'est manifestée de façon si diverse. La France, à un degré plus ou moins grand, posséda ces deux formes d'un art national ; elle eut une poésie épique avec les chansons de geste du XIe et du XIIe siècles, fort supérieures, à plusieurs points de vue, aux épopées castillanes ; elle eut un commencement de drame populaire, avec les mystères du XIVe et du XVe siècles ; le caractère patriotique des premiers et le caractère religieux des seconds unissaient dans une même pensée, dans une même ferveur, dans les mêmes goûts toutes les classes de la nation. Mais les chansons et les mystères eurent vite terminé leur mission nationale ; ils furent remplacés par un art de cour, par les chroniques ou romans versifiés de Philippe Mousket et de Chrétien de Troyes, et par la tragédie classique de Corneille et de Racine.

En Espagne, au contraire, le peuple sut accueillir et garder ses poètes. C'est pourquoi l'épopée, loin de se guinder en une poésie savante et raffinée, chercha

est employé au sens de l'espagnol *comedia* : c'est dire qu'il s'applique aussi bien aux pièces tragiques que proprement comiques.

sa vie dans le peuple ; c'est pour lui qu'elle produisit le *romancero,* et pour lui qu'elle anima le théâtre, qui fut national aussi, dans les drames religieux de Tirso et de Calderón, dernière dérivation des mystères, tout aussi bien que dans les comédies de Lope de Vega, Guillén de Castro et Vélez de Guevara, où palpite si fortement l'esprit de l'épopée et du *romancero.*

Ces formes diverses d'un même art national, dont les racines plongent si profondément dans les souvenirs et les sentiments de la race, voilà ce que je me propose d'exposer.

La première de toutes ces manifestations, l'épopée médiévale, est une découverte récente de la science.

Il n'y a guère plus d'un demi-siècle, l'étude de la poésie épique se réduisait, en général, à l'étude d'Homère, de Virgile, du Tasse, de l'Arioste et de ses imitateurs, c'est-à-dire à l'épopée du type classique.

Ce ne fut que le jour où la science moderne exhuma une littérature chevaleresque du Moyen-Age, que la critique de l'épopée se renouvela complètement et distingua avec une netteté absolue deux catégories : d'une part une épopée primitive, spontanée et de caractère populaire ou, pour mieux dire, national, comme l'*Iliade,* la *Chanson de Roland,* les *Nibelungen* ; d'autre part une épopée plus tardive, érudite, artificielle, écrite dans un style personnel et savant, par exemple l'*Énéide,* le *Roland furieux,* la *Araucana,* la *Henriade.* Les poèmes nationaux sont anonymes ou produits par des auteurs sans aucune personnalité littéraire, ils sont écrits à une époque barbare ou inculte

et destinés à être chantés en public ; les poèmes érudits, au contraire, sont l'œuvre d'un écrivain déterminé qui les compose dans la pensée qu'ils seront lus en particulier par des personnes cultivées.

Tous les peuples ont une poésie nationale lyrique ou lyrico-épique ; mais très peu ont réussi à lui donner cette forme plus développée et plus parfaite sous laquelle elle devient un poème narratif de longue haleine. Il semble que l'épopée soit une création propre aux peuples appelés aryens et, plus précisément, à un petit nombre d'entre eux, à savoir : l'Inde, la Perse, la Grèce, la Bretagne, la Germanie et la France. Ce n'est que depuis 1874 que le nom de l'Espagne peut s'ajouter à cette liste. Avant cette date ceux mêmes qui avaient du Moyen-Age espagnol la connaissance la plus approfondie, comme Ferdinand Wolf et R. Dozy, affirmaient que l'Espagne non seulement n'avait pas eu de poésie épique, mais encore n'avait pas pu en avoir ; et ils en donnaient de bonnes raisons historiques. L'Espagne pouvait s'estimer heureuse de l'universelle admiration que soulevaient le *romancero*, en particulier les originaux romances de la frontière, et l'on répétait à tous les vents et sur tous les tons que l'Espagne, comme la Serbie et l'Écosse, n'avait pas donné un développement complet à ces ébauches de chants héroïques. A ce moment, on connaissait déjà deux longs poèmes : celui de *Mon Cid* et celui des *Enfances de Rodrigue* ; mais Wolf y voyait des tentatives grossières et avortées pour imiter un genre poétique français, qu'il avait été impossible d'acclimater en Espagne.

Vers 1874 seulement la critique a commencé à découvrir toute une poésie épique castillane, qu'elle est parvenue à exhumer et à étudier. On a prouvé que les deux poèmes, mentionnés plus haut, du Cid et de Rodrigue n'étaient pas un cas isolé, mais qu'au contraire il en avait existé plusieurs autres ayant trait à ce même héros, deux au moins sur Fernand González, trois sur les Infants de Lara, plus d'un sur Bernard del Carpio, et d'autres sur Garci Fernández, l'Infant Don García... On a prouvé, enfin, qu'il y eut en Castille une grande activité épique, dont l'apogée se place aux XIe et XIIe siècles, avec une période de décadence féconde, et remarquable encore, pendant les XIIIe et XIVe siècles ; on a prouvé que les plus anciens romances ne sont pas autre chose que des fragments des longs poèmes de la décadence[1].

Si vous voulez entendre la proclamation de cette conquête définitive de la science, écoutez la complète contradiction qui existe entre deux affirmations faites à trente ans d'intervalle par le vénérable maître de la philologie romane, Gaston Paris, que l'absolue honnêteté scientifique dont s'inspira toujours son noble esprit, obligea à se contredire. En 1865, il disait : « L'Espagne n'a pas eu d'épopée. D'habiles critiques ont démontré ce fait et en ont donné les raisons ; nous n'avons pas à y revenir ici... L'opinion qui fait des romances des fragments de grands poèmes perdus est

1. M. Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelone, 1874. — R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid, 1896.

abandonnée aujourd'hui par les savants les mieux autorisés, et ne résiste pas à l'examen. »

Puis, en 1898, il résume avec la même exactitude qu'autrefois l'état dernier de la science : il reconnaît que Milá a bien prouvé l'existence d'une épopée castillane, et que les romances du xve siècle « sont essentiellement des fragments détachés et souvent altérés d'anciennes chansons de geste » ; il reconnaît que les découvertes postérieures ont prouvé plus encore, « que la vie de l'épopée castillane a été plus longue, plus riche et plus variée qu'on ne l'avait cru jusqu'ici » ; et, après avoir exprimé l'opinion que cette riche épopée, à l'origine, naquit d'une imitation de l'épopée française, le maître continue en ces termes : « Ce n'est d'ailleurs nullement pour déprécier l'épopée espagnole que je constate sa dépendance originelle de la nôtre. La nôtre, à son tour, a bien probablement ses racines dans l'épopée germanique, ce qui ne l'empêche pas d'avoir sa valeur propre et d'être pleinement nationale. Il en est de même de l'épopée espagnole : jamais rejeton transplanté dans un sol nouveau ne s'est plus puissamment imprégné des sucs de la terre où il s'enracinait, n'a porté de fleurs et de fruits plus distincts de ceux du tronc natif. »

On le voit : il a suffi à l'épopée castillane de quelques années pour se faire connaître et admirer. Les paroles de Gaston Paris, qui constatent le fait, nous amènent en outre à considérer les origines de cette poésie.

La thèse de l'origine française de l'épopée castillane, que Gaston Paris énonce dans le passage cité, a été

acceptée par des critiques espagnols, comme Ed. de Hinojosa, et elle avait été exposée par l'hispano-américain A. Bello[1].

Gaston Paris appuie sa présomption sur deux considérations : la métrique des chansons de geste françaises et celles des chansons espagnoles offre bien des ressemblances, « et il n'est pas probable que cette forme soit née spontanément et indépendamment au Sud et au Nord des Pyrénées ». Or l'examen de la métrique de l'épopée espagnole nous révèle qu'elle n'est pas née avec la perfection que l'imitation confère, mais qu'elle s'est perfectionnée au cours d'une très lente évolution, et qu'elle offre, dès ses débuts, des procédés, comme l'*e* paragogique, tout à fait inconnus à la métrique française... L'autre argument de Gaston Paris consiste à dire « que la production épique a commencé en Espagne à un moment où l'épopée française existait depuis longtemps et était dans toute la force de sa pleine floraison, et qu'aucun fait historique ne paraît y avoir été célébré avant l'introduction de nos chansons de geste ». Mais le fait est que les premières nouvelles que l'on ait de l'introduction des chansons de geste françaises en Espagne, datent des débuts du XIIe siècle, dans les *Chroniques* du faux Turpin et du moine de Silos, et que c'est à la fin du siècle antérieur que se produisit le premier contact actif de la florissante civilisation française avec la civilisation

1. G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*. 1865, p. 203 ; et *Journal des Savants*, mai et juin 1898, sur « *la Leyenda de los Infantes de Lara* ». — E. de Hinojosa, *Discursos en la Academia Española*, mars 1904, p. 29-30. — A. Bello, *Obras completas*, tome VI. Santiago de Chile, 1883, p. 279 à la fin : étude publiée pour la première fois en 1834 et 1841.

espagnole ; or les faits historiques qui constituent le sujet des chansons de Fernand González et des Infants de Lara, se passèrent au xe siècle ; si l'on tient compte de l'exactitude du récit dans les poèmes, on en conclut que ceux-ci durent recevoir leur première forme au lendemain même des événements qu'ils chantent. Gaston Paris ne peut s'empêcher de soupçonner cette contemporanéité ; toutefois il la repousse aussitôt, parce qu'il ne parvient pas à la faire concorder avec son hypothèse de l'origine française de l'épopée castillane. Le critique allemand H. Morf, qui n'admet pas cette origine française, affirme sans hésitation qu'il a existé au xe siècle une chanson contemporaine de la mort des Infants de Lara[1].

Voici les faits : au xiie siècle nous trouvons un poème, celui de *Mon Cid,* et au xiiie plusieurs autres, qui révèlent indiscutablement une certaine influence de l'épopée française ; ils sont, tous, postérieurs à la première grande invasion de mœurs et coutumes françaises au temps d'Alphonse VI, et postérieurs également aux premières preuves de l'introduction des chansons françaises en Espagne ; antérieurement à la pénétration de ces coutumes et de ces chansons françaises il exista une épopée castillane qui chanta Fernand González, les Infants de Lara et l'Infant Don García. Est-il permis de supposer que cette épopée

1. Morf dans un bel article publié dans la *Deutsche Rundschau* (juin 1900, p. 377) émet l'idée que les chansons de geste françaises ont servi de modèle seulement pour le développement ultérieur de la poésie héroïque en Espagne, mais cette poésie, d'après lui, existait déjà, et à la page 392 il admet que dès le xe siècle était composée une chanson des Infants de Lara.

primitive, que nous ne connaissons pas sous sa forme ancienne, soit dérivée de l'épopée française? En aucune façon; bien au contraire, la différence absolue dans la manière de concevoir et de traiter poétiquement les sujets, nous oblige à affirmer l'indépendance primitive de l'épopée castillane à l'égard de l'épopée française, et à n'admettre qu'une influence tardive de l'épopée française qui introduisit certaines de ses formes et certains de ses sujets dans la poésie épique castillane.

En revanche, il convient de supposer pour l'épopée castillane ces mêmes origines germaniques que l'on a découvertes à l'épopée française[1].

Tacite nous parle d'anciens chants des Germains qui servaient au peuple d'histoire et d'annales, et il nous indique deux de leurs thèmes habituels; les uns célébraient les origines de la race germanique, issue du dieu Tuiston et de son fils Mann (et c'était une épopée ethnogonique); d'autres chantaient Arminius, le libérateur de la Germanie sous Tibère (et c'était une épopée entièrement historique). L'usage de ces chants narratifs est attesté ensuite chez plusieurs races germaniques qui s'établirent sur l'étendue de l'Empire romain, les Lombards, les Anglo-Saxons, les Bour-

1. Je reprends ici, en l'abrégeant, l'hypothèse que j'ai exposée dans un cours professé à l'Athénée de Madrid, en 1898 (v. le *Heraldo de Madrid*, 18 octobre 1898). Auparavant, F. Hanssen (*Sobre la poesía épica de los Visigodos*. Santiago de Chile, 1892), avait déjà soulevé cette question de l'origine germanique; sa conclusion était que « si les Castillans ont joué un rôle dans l'épopée germano-romane, ce ne fut point par l'intermédiaire de la littérature gothique, mais par l'entremise des Français. Cependant il est possible qu'un reflet de l'épopée visigothique se soit conservé ailleurs, et qu'il ait reparu dans la poésie espagnole, après avoir traversé la littérature française ».

guignons et les Francs. En ce qui concerne les dominateurs de l'Espagne, l'existence de ces chants est affirmée par de nombreux témoignages.

Au milieu du VIe siècle, l'historien des Goths, Jordanès, racontant l'émigration de cette race en Scythie sous la conduite de son roi Filimer, nous dit que, après que la moitié de l'armée émigrante eut passé un pont sur le fleuve (peut-être la Vistule, qui, selon Jordanès, séparait la Scythie de la Germanie) le pont s'écroula, et dès lors les Goths qui avaient traversé le fleuve ne purent revenir en arrière, pas plus que ceux restés en deçà du fleuve ne purent avancer ; car c'est un lieu plein de lagunes et de marécages, « et encore aujourd'hui, dit Jordanès, ceux qui passent par là racontent que l'on entend au loin des mugissements de troupeaux et que l'on trouve des indices du séjour de l'homme » ; puis, les Goths qui avaient passé le pont avec Filimer, vainquirent les Spales, et arrivèrent victorieux à l'extrémité de la Scythie, aux bords du Pont-Euxin, « comme le célèbrent universellement leurs chants primitifs, qui sont comme une sorte d'histoire, et Ablavius, l'illustre historien des Goths, le donne aussi pour certain ». Sans doute sommes-nous ici en présence d'un mélange d'histoire et de légende : le fond primitif et historique s'est enrichi des fables communes à plusieurs lagunes fameuses, au fond desquelles on croit entendre les mugissements ou les cris de ceux qui y sont ensevelis et le bourdonnement des cloches dans des cités submergées. Ce même Jordanès, lorsqu'il parle de la façon dont le sage Dicineus endoctrinait les Goths, dit qu'il leur donna des prêtres qu'il

appela *pilleati,* et qu'il fit appeler tous les autres Goths *capillati* ou chevelus « nom qu'ils reçurent avec beaucoup de gratitude et d'estime, et qu'ils rappellent aujourd'hui encore dans leurs chansons » ; nous avons là un renseignement curieux sur le nom attribué à la nation gothique dans les chants dont Jordanès avait connaissance[1].

Si nous en venons à une époque postérieure de l'histoire de cette race, nous apprenons que Hermenerig, le grand conquérant ostrogoth, dont la domination s'étendait du Danube à la mer Baltique et qui fut à la fin vaincu par les Huns, et Théodoric, le célèbre roi d'Italie, tuteur en 507 du roi visigoth d'Espagne, Amalaric, furent sans doute chantés par leurs contemporains. Mais ce sont les Visigoths qui, à cause de leurs rapports avec l'Espagne, offrent pour nous le plus d'intérêt ; or le même Jordanès nous apprend que plusieurs chefs de cette nation étaient célébrés dans des chants épiques ; cet historien inestimable nous dit que les Goths « chantaient avec des modulations et en s'accompagnant de cithares les hauts faits des ancêtres : Eterpamara, Hanale, Fridigern, Vidigoia et d'autres, qui jouissent parmi eux d'une grande renommée ». Eh bien ! sur ces quatre héros cités les deux premiers sont inconnus et les deux derniers sont Visigoths ; l'un est Fridigern, le roitelet des Visigoths, qui délivra son peuple de la faim et des vexations que les Romains lui infligeaient en Mœsie et en Thrace, et

1. Voir Iordanis *Getica*, IV et XI, édit. Th. Mommsen, p. 60_{15} et 74_{19}, (*Monumenta Germaniae historica. Auctorum antiquissimorum tomi V pars prior*).

qui mit en déroute et à mort l'empereur Valens lui-même, puis parcourut en vainqueur l'Epire et l'Achaïe, rendant ainsi son peuple capable d'étendre bientôt le pillage jusqu'à Rome même. L'autre est Vidigoia, un Visigoth, selon Müllenhoff, qui vécut aussi au IVe siècle de notre ère, et dont nous savons seulement qu'il fut « l'un des plus courageux entre les Goths », et que les Sarmates le tuèrent par trahison[1].

Ceux donc qui refusaient à l'Espagne une poésie épique s'appuyaient sur des considérations totalement dénuées de fondement. Pour Wolf, les Visigoths ne pouvaient pas avoir apporté une épopée en Espagne; leur conversion au christianisme avait précédé celle des autres peuples barbares et leurs longues pérégrinations à travers tout l'Empire les avaient par trop romanisés; d'abord ariens zélés, puis non moins zélés catholiques, ils n'avaient pu conserver le souvenir de leurs mythes ni de leur état primitif. Ce raisonnement par hypothèse, déjà exposé par Dozy[2], perd toute valeur si l'on réfléchit que l'épopée qui chantait Fridigern au lendemain de la conversion du peuple visigoth à l'arianisme, n'était en aucune façon une épopée mythique et primitive, mais une épopée pleinement historique, et l'on ne voit pas pourquoi la civilisation que les Visigoths ont pu recevoir de Rome aurait fait oublier cette épopée. Lors de leur établissement en Gaule et en Espagne, les Visigoths ne comptaient guère que quarante ans

1. Voir Iordanis *Getica*, V, édit. Mommsen. p. 65₃ et 156 *a*.

2. R. Dozy, *Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne*. Leyde, 1849, p. 649 (passage altéré ou supprimé dans les éditions postérieures). F. Wolf, *Studien zur Geschichte der span. und port. Nationalliteratur*, Berlin, 1859, p. 408.

de christianisme et de pérégrination à travers plusieurs provinces de l'Empire. C'était assez pour adopter, en fondant leur nouveau royaume, l'organisation administrative de l'Empire, puisque, d'ailleurs, ils n'en possédaient pas d'autre qu'ils lui pussent comparer. Aussi, comme le dit Mommsen, le royaume visigoth ressemblait plutôt à une province romaine qui se serait rendue indépendante qu'à un royaume de nationalité germanique. Mais en un laps de temps si court ils ne purent oublier leurs institutions politiques qui, peu à peu, poussèrent des rejetons, et encore moins leurs coutumes sociales et privées dont la trace se conserva avec persistance dans l'Espagne médiévale. C'est ce qui dut arriver pour l'épopée historique, quoique nous ne puissions pas en donner de preuves formelles. La rareté des documents sur cette époque, l'absence chez les Visigoths d'historiens dans le genre des historiens mérovingiens, Grégoire de Tours et Frédegaire, ce sont autant de circonstances qui nous enlèvent tout espoir de retrouver des souvenirs encore vivants de cette épopée. Il nous reste cependant, remontant au ve siècle, un récit de l'évêque galicien Hydace, déplorablement sec à l'ordinaire, mais un peu plus animé lorsqu'il s'agit de rapporter des prodiges, et il se pourrait que l'une de ces relations miraculeuses ne fît que reproduire une aventure d'origine épique : il s'agit d'une assemblée solennelle des Goths du roi Euric, au cours de laquelle les pointes aiguës des javelots que les assistants tenaient dans la main changèrent miraculeusement de couleur, les unes devenant vertes, les au-

tres roses, celles-ci rouges, celles-là noires[1]. En outre, on peut croire que la légende du roi Rodrigue provient en grande partie de poèmes contemporains du roi, composés chez les Goths après leur défaite, et dont les historiens arabes, à partir du xe siècle, ne sont que les échos. Enfin, un autre indice de la persistance de l'épopée parmi les Visigoths déjà établis en Gaule et en Espagne se trouve dans l'extraordinaire renommée dont jouit par tout le monde germanique un héros qu'il nous faut tenir pour visigoth, celui qui est appelé Walter d'Espagne dans les poèmes allemands du xiiie siècle, les *Nibelungen* et le *Biterolf*, et dans la compilation norvégienne du même siècle, jadis connue sous le nom de *Vilkinasaga* et aujourd'hui sous celui de *Thidreksaga*. Un moine de Saint-Gall qui, au xe siècle, mit en hexamètres latins la légende de ce fameux personnage l'appelle *Waltarius Aquitanus*. Ce héros qui vécut à l'époque du grand empire des Huns sous Attila est, comme on le voit, désigné sous la double dénomination d'Espagnol et d'Aquitain ; c'est là un souvenir vague, mais exact, et sans doute contemporain, d'une passagère extension territoriale du royaume visigoth qui, durant 90 ans, et précisément à l'époque d'Attila, comprit toute l'Aquitaine en plus de l'Espagne, souvenir dont il est impossible de supposer qu'il subsistait quatre ou huit siècles après le bouleversement complet de cette géographie politique et la disparition du royaume visigoth lui-même. Je crois donc qu'il faut se

1. Hydatii Lemici *Continuatio Chronicorum Hieronymiarum*, n° 243 ; copié dans Isidori Hispalensis *Historia Gothorum*, n° 34.

ranger à l'opinion de J. Grimm, qui voyait dans la fameuse légende de Walter la contribution apportée par les Visigoths au trésor commun de la poésie héroïque des nations germaniques, opinion soutenue dans la suite et indépendamment par Milá Fontanals et par W. Müller. Nous ne pouvons évidemment pas être choqués de ce que Walter ait été chanté par des peuples germaniques autres que les Visigoths, car, entre les diverses familles de la race germanique, la communauté de héros était complète. Siegfried était probablement un héros franc, Théodoric de Vérone un héros ostrogoth, et cependant les chants du XIIIe siècle, où ils sont célébrés, sont allemands, anglo-saxons ou scandinaves, et non pas français, ni encore moins italiens.

De ce Walter d'Espagne, on racontait que, se trouvant avec son épouse comme otages à la cour d'Attila, ils s'enfuirent tous deux en emportant le trésor du roi hun ; poursuivi par les Huns (suivant certaine version) ou (suivant d'autres versions) attaqué par les Francs ou les Bourguignons, Walter soutient un combat acharné pour défendre son trésor et son épouse. Il triomphe de tous et sur le champ de bataille, semé de sanglantes dépouilles, — une main du héros, un pied du roi Gunther, un œil et plusieurs dents de Hagen, — vainqueurs et vaincus rient et boivent dans l'oubli du passé et se séparent ensuite ; Walter se dirige vers sa patrie où il arrive heureusement et il se marie avec sa fiancée Hiltgunde, originaire d'Aragon, selon un fragment conservé d'un poème en haut-allemand sur ce héros.

Eh bien ! il semble que ce Walter d'Espagne, non

seulement nous prouve l'existence de l'épopée chez les Visigoths d'Espagne et nous en donne un échantillon, mais encore nous avertisse que cette épopée dut exercer une influence persistante sur la poésie péninsulaire, puisque nous trouvons encore un souvenir du poème de Walter dans un romance espagnol du XVIe siècle[1] qui raconte le départ de Gaïfer s'enfuyant de Sansueña avec son épouse Mélissinde; les Mores le poursuivent et il doit lutter contre eux; il les vainc et arrive avec son épouse dans sa patrie, où il est reçu avec beaucoup d'honneur; il y célèbre des fêtes comme Walter à son arrivée dans sa patrie avec Hiltgunde. Outre cette parfaite ressemblance dans le sujet, nous en trouvons d'autres de détail, fort curieuses, si nous comparons le romance avec le poème latin du Xe siècle, qui constitue la plus complète exposition que nous connaissions de la légende germanique : dans sa fuite, Gaïfer regarde en arrière et lorsqu'il se voit atteint par ses persécuteurs, il fait mettre pied à terre à son épouse et la fait entrer dans un bois pour y attendre l'issue du combat; de même, lorsque la femme de Walter tourne la tête et voit venir ses persécuteurs, Walter la fait entrer dans le bois voisin, pendant qu'il lutte contre eux. Après l'heureux dénouement du combat, Gaïfer cherche son épouse, et celle-ci, en le voyant taché de sang, lui demande s'il a des blessures, car elle les lui panserait avec

1. Voir le *Romance de don Gaiferos que trata de cómo sacó á su esposa que estaba en tierra de moros* (dans le recueil de F. J. Wolf et C. Hofmann, *Primavera y Flor de Romances*. Berlin, 1856, II, p. 229); et Ekkehards *Waltharius*, herausgegeben von Karl Strecker. Berlin, 1907, vers 1208; 1407; 347 et 419; 1209.

les manches de sa chemise ou avec sa coiffe ; de même, Walter appelle à grands cris son épouse, qui survient et panse les blessures du vainqueur et des vaincus, puis leur verse du vin. Dans leur fuite, Gaïfer et son épouse marchent « de nuit par les chemins et de jour par les bruyères » ; de même, Walter et son épouse cheminent de nuit et cherchent au matin les bois et les buissons épais (lieu commun qui sert à exprimer la prudence du voyageur, mais qui prend ici de la valeur à côté des autres ressemblances). Enfin, Gaïfer et son épouse, qui se sont remis en route après le combat, sont surpris de voir venir un autre chevalier armé et se préparent à un nouveau combat ; de même Walter, après avoir vaincu ses premiers agresseurs à l'entrée d'une caverne des Vosges, reprend son chemin, et son épouse tremble à la vue de deux persécuteurs.

Tant d'analogies accumulées ne peuvent être l'effet d'un pur hasard. Le Walter d'Espagne, célèbre au XIIIe siècle en Allemagne, en Norvège, en Angleterre, le fut sans doute aussi dans sa patrie, où il existait, tout comme en Allemagne, une robuste épopée, de sorte que nous devons considérer le romance de Gaïfer comme un fragment, conservé par hasard, du lien mystérieux qui unit l'épopée visigothe à la poésie héroïque castillane. Et qui sait quelle peut être la dette de celle-ci, en grande partie perdue, envers celle-là, perdue dans sa totalité ?

Je noterai, pour fortifier cette hypothèse, le caractère fortement germanique de la société qui est dépeinte dans l'épopée castillane. Dans cette dernière, comme dans l'épopée allemande ou française, le roi ou le

seigneur, avant de prendre une résolution, consulte ses vassaux, — claire manifestation de l'individualisme germanique, lointaine origine du moderne régime de la représentation nationale. Le duel de deux champions révèle le jugement de Dieu, et on y a recours tantôt pour décider d'une guerre entre deux peuples, tantôt pour décider de la culpabilité d'un accusé. Le chevalier, en des occasions solennelles, prononce un vœu plein de superbe et difficile à observer, et c'est une coutume qui se rattache à un rite païen des Germains. L'épée du chevalier a un nom propre, qui la distingue de toutes les autres. On coupe la jupe de la prostituée : c'est une peine infamante. Le manteau d'une dame est, pour un homme poursuivi, un asile aussi inviolable que l'enceinte consacrée d'une église.

Et cela n'est pas vrai seulement des coutumes isolées. Il est possible de montrer que les mœurs germaniques ont pénétré intimement l'épopée castillane et en forment l'élément constitutif. Il suffira, pour cela, d'indiquer quelques traits fondamentaux qui se dégagent du portrait primitif des barbares du Nord, tel que nous le connaissons. On verra alors que dans les chansons de geste castillanes vit et palpite le côté le plus noble de l'esprit de ces Germains, dont l'historien Tacite, en observateur caustique, célèbre l'ivrognerie, le goût du jeu, la paresse et la malpropreté, tout aussi bien que l'hospitalité, la chasteté, la fidélité et l'indépendance indomptable. Ainsi à l'un des caractères que Tacite donne comme fondamentaux chez tous les peuples germaniques, correspond l'organisation de l'armée,

formée non point par enrôlement de citoyens ou de mercenaires, mais par la constitution de bandes armées ; celles-ci étaient une réunion de parents et de vassaux unis au seigneur par un lien, personnel et volontairement consenti, de fidélité, et ce lien entraînait l'obligation d'une aide mutuelle durant la vie et de la vengeance après la mort. Les bandes du Cid, qui abandonnent maisons et propriétés pour suivre le héros dans sa disgrâce, en sont un exemple typique. Et un autre exemple nous est fourni par ce groupe de parents et de vassaux, dépendant tous de la noble maison des Infants de Lara, et qui accourent en armes auprès de Mudarra pour tirer vengeance avec lui de la trahison de Rui Velázquez.

Le Germain sentait croître son ardeur pendant le combat grâce à la présence de sa femme et de ses fils, qu'il plaçait près du champ de bataille, et qui étaient à ses yeux les témoins les plus sacrés de sa bravoure. De même le Cid fait en sorte que sa femme et ses filles assistent à la bataille contre le roi de Maroc, et il leur dit qu'en leur présence il se sent plus valeureux : sentiment sincèrement patriarcal, bien éloigné encore de cette fausse galanterie du chevalier errant qui, au moment de lever l'épée, invoquait sa dame pour frapper plus fort.

Ces assemblées périodiques, décrites par Tacite, où les barbares délibèrent en armes et où, avec un sans-gêne excessif, ils n'arrivent ni en même temps, ni au moment fixé, — de sorte que deux ou trois jours se perdent à opérer la concentration, — nous les reconnaissons bien dans ces réunions de la cour royale, qui

étaient obligatoires pour les vassaux, non sans que certains, tel le comte Fernand González, fissent attendre, par leur retard, tous les autres vassaux déjà réunis. Les assemblées ne délibéraient pas seulement sur les affaires générales, mais encore elles connaissaient des causes criminelles, à la manière de la cour royale, qui était le tribunal suprême de la justice féodale : de l'exercice de cette fonction l'épopée nous offre plusieurs exemples, soit dans la magnifique scène de la Cour de Tolède, réunie par Alphonse VI pour juger l'affront fait au Cid par les Infants de Carrión, soit dans la Cour qui prononce sur la trahison des Comtes dans le poème de *Rodrigue*.

Dans la *Germanie* de Tacite les inimitiés sont obligatoires au même titre que les amitiés, et il en est ainsi dans l'épopée romane, où nous voyons la vengeance privée rendue obligatoire pour tous les parents de l'offensé, hommes et femmes. Cet esprit de vengeance remplit l'action des *Chansons* de Fernand González, des Infants de Lara et de l'Infant García, comme nous le constaterons par la suite. Mais Tacite remarque que ces inimitiés entre familles n'étaient pas implacables et que l'homicide lui-même était réparé par la remise (à défaut de monnaie ou d'or) d'un certain nombre de têtes de bétail, reçues avec un plaisir général par la famille offensée. Or, dans l'épopée castillane, le tort causé par le meurtre d'un chevalier pouvait se réparer suivant le même procédé, moyennant paiement des cinq cents sous d'or auxquels était taxée la vie d'un noble.

Par contre, comme l'observe Tacite, l'adultère ne

trouvait de pardon ni auprès de la société ni auprès du mari ; on coupait les cheveux à la femme coupable et le mari, en présence des parents, la jetait toute nue hors de sa maison, et la chassait, le fouet à la main, à travers le village. Ce raffinement de cruauté disparaît avec le développement de la civilisation, mais le châtiment n'en reste pas moins implacable, puisqu'il n'est autre que la mort de la coupable, mort considérée comme nécessaire pour l'honneur du mari. Voilà pourquoi le comte García Fernández de Castille abandonne tout, même le gouvernement de son comté, afin de poursuivre jusqu'en France son épouse et l'amant qui l'y emmena ; et ce n'est qu'après les avoir mis à mort qu'il se croit digne de gouverner à nouveau les Castillans : premier drame de l'honneur que nous offre la littérature castillane, dans laquelle il se reproduira sous tant de formes, grâce surtout à l'imagination tragique de Calderón.

On le voit par ces exemples qui pourraient être multipliés : le tableau social que nous présente la poésie héroïque espagnole a bien des traits communs avec le tableau que l'historien romain nous a laissé de la Germanie. Le paysage lui-même où se déroule l'épopée castillane, cette *Tierra de Campos*, ces champs de Toro (*Campi Gothorum*) ou de Villatoro (*Villa Gothorum*), dont le voyageur traverse les plaines de blé immenses et solennelles comme l'Océan, sans rencontrer l'habitant qui les cultive, semblent une réplique des vastes champs de la *Germanie* de Tacite, auxquels le Barbare, dédaigneux de toute autre culture, ne demandait que du blé.

Ce caractère germanique de l'épopée espagnole, cette série de coutumes qui s'y reflètent, inconnues des Romains et notées comme telles par Tacite dans son livre, nous interdisent d'admettre l'origine hispano-romaine de cette poésie primitive, et nous révèlent qu'elle procède des conquérants germains de l'Espagne.

En face de ces marques si nombreuses de l'influence germanique nous chercherions inutilement dans la primitive épopée castillane des traces de cette influence arabe, que certains critiques ont tant exagérée sur la littérature espagnole. A peine trouverions-nous quelques usages et traditions militaires, par exemple l'*algara* ou razzia, les *alaridos* ou cris de guerre, les *adalides* ou chefs militaires, les *enaciados* ou renégats, et plus spécialement un usage fort remarquable en vertu duquel le vassal remettait au roi la cinquième partie du butin acquis à la guerre : c'était un tribut prescrit par une sourate du Koran, et que le conquérant de Valence, le Cid, payait religieusement à Alphonse VI, de même que en pleine époque moderne le conquérant du Pérou, François Pizarre, le payait à l'empereur Charles-Quint, sans que ni l'un ni l'autre se doutassent qu'ils se conformaient à un précepte de l'odieux Mahomet. Il faut arriver à une époque relativement tardive, au moment où un rameau de la poésie héroïque, changeant complètement de terrain et d'aspect, fut transplanté dans les jardins de Grenade pour y produire les romances *moresques* et les romances *de la frontière,* avant de trouver une influence bien marquée des

goûts et des coutumes des Mores Nazarites sur la poésie épique castillane.

L'influence du christianisme est naturellement plus sensible. Le Cid accomplit un pèlerinage à Santiago, sanctuaire qui avec ceux de Jérusalem et de Rome était au Moyen-Age l'un des trois grands centres de pèlerinage. Le Cid et ses chevaliers, avant une affaire importante, passaient la nuit sans dormir, priant debout dans un lieu consacré que les cierges illuminaient et où à la messe matinale ils offraient de riches présents ; les bandes guerrières, avant la bataille, entendaient la messe de la sainte Trinité. La prière développée, qui est imitée des poèmes français, — l'invocation laconique, — l'offrande de messes et de dons précieux, manifestent fréquemment la confiance dans la protection d'un Dieu paternel, mais cette confiance n'avait rien de puéril et ne supposait pas l'attente d'un miracle déconcertant. Dans l'épopée française nous voyons saint Georges et saint Maurice descendre du paradis, combattre aux côtés des chevaliers, aidés parfois de trente mille anges. Ce sont les anges qui couronnent le premier roi de France ou qui recueillent le gant que Roland, sur le point de mourir, tend vers le ciel. C'est l'ange Gabriel qui passe la nuit au chevet de Charlemagne et qui lui découvre l'avenir. Les miracles de la Bible en faveur de Josué se renouvellent en faveur de Charlemagne : le soleil s'arrête pour lui, les eaux des rivières s'ouvrent sur son passage, les murs de la ville assiégée s'écroulent d'eux-mêmes. Dieu n'abandonne jamais les héros français, et lors même qu'ils sont en péril à la suite de quelque bravade imprudente, le ciel

avec une complaisance extrême les tire du mauvais pas par une série de miracles, dans lesquels se combinent grotesquement des traits admirables, d'autres extravagants et même quelques-uns obscènes.

L'épopée castillane n'aime pas le merveilleux ; tout au plus l'ange Gabriel apparaît-il en songe au Cid pour lui rendre courage tandis qu'il subit son exil ; mais quand arrive le moment du combat, le héros n'a besoin de rien de plus que de son épée, il la brandit vaillamment sans douter ni de son bras ni de son Dieu ; s'il invoque l'apôtre saint Jacques, il n'attend pas que l'apôtre guerrier, monté sur un cheval blanc, descende du paradis. Le miraculeux n'apparaît que lorsqu'un prêtre collabore aux récits des jongleurs : alors, par l'artifice d'un moine du monastère d'Arlanza, nous voyons saint Jacques et saint Millán descendre du ciel et porter secours au comte de Castille, Fernand González, à la bataille d'Acinas ; c'est la même apparition qu'un autre moine, d'esprit moins poétique mais plus pratique, conta à sa manière en imaginant que, sur l'initiative du comte, la Castille entière s'était engagée à payer un tribut, en témoignage de reconnaissance, au monastère de Saint-Millán ; sur le payement de ce tribut il fabriqua un document dont la valeur par la suite fut bien souvent discutée devant les juges et dans les chancelleries. Ce subterfuge profitable fut exploité aussi au bénéfice de l'église de Saint-Jacques, et il était aussi agréable aux prêtres que désagréable à ceux qui, du coup, s'entendaient réclamer une dîme. C'est sans doute aussi d'origine monacale que proviennent les autres apparitions — d'ailleurs fort rares — que l'on

relève dans les légendes épiques espagnoles : d'abord l'apparition de saint Lazare sous la figure d'un lépreux, puis l'apparition de saint Pierre, qui toutes deux se montrent au Cid. Au total il n'y a pas plus de quatre épisodes surnaturels dans toutes les légendes épiques espagnoles ; dans la majorité des poèmes il n'existe aucun élément qui se réclame du merveilleux chrétien.

Parmi les superstitions païennes une seule subsiste avec force, celle des augures, qui était commune aux Romains, aux Germains et aux Arabes mais qui a pris un développement tout particulier dans l'épopée castillane, tandis que l'épopée française ne l'a pas connue. Il y a plus : on était d'accord en ce temps-là pour considérer l'art augural comme proprement espagnol. En Castille le précepteur, pour être reconnu capable de former les jeunes gens remis à ses soins, devait savoir interpréter correctement le vol des oiseaux. Par exemple, quand les sept Infants de Lara traversent la forêt de pins de Canicosa pour entrer sur le territoire occupé par les Mores, ils aperçoivent deux corneilles et un aigle placés de telle sorte qu'ils présagent un grand malheur ; c'est du moins l'interprétation que donne leur vieux gouverneur Nuño Salido, et il ajoute que les Infants ne doivent pas s'avancer au delà de ces oiseaux, mais au contraire rentrer chez eux et y attendre que les augures changent ; s'ils veulent à toute force poursuivre leur chemin, qu'ils prennent soin de conjurer les augures : pour cela il convient de simuler que le malheur annoncé par les augures s'est déjà produit, et leur mère, avisée par un message, devra dresser sept lits funèbres pour pleurer les

sept Infants comme s'ils étaient morts. Ceux-ci et leur oncle Rui Velázquez discutent ensuite, non sans aigreur, avec le gouverneur sur l'interprétation qui convient à de tels augures, et cette discussion tragique nous révèle tout un art divinatoire, fort compliqué et universellement accepté. C'était là une superstition particulièrement répandue chez les gens de guerre : le chef nommé *Adalid* observait le vol des aigles et indiquait à son capitaine le moment opportun pour commencer la bataille ; malheur, alors, au chevalier qui, entraîné par son ardeur belliqueuse, attaquait avant l'heure favorable ! Le Cid avait soin d'observer les oiseaux, quand il partait pour l'exil ou quand il entreprenait une expédition, et il savait maintenir son droit de croire à cette superstition, au point que, le comte de Barcelone lui ayant reproché avant la bataille sa foi dans les corbeaux, les corneilles, les vautours et les aigles, il lui fit payer ses reproches railleurs de la défaite et de l'emprisonnement. D'autres guerriers illustres de cette époque, non pas tous absolument, mais un bon nombre, furent d'habiles devins, et même la pratique de la divination était un des défauts que Doña Urraca, l'impudique Castillane, reprochait à son mari, le roi aragonais Alphonse le Batailleur[1] ; sans doute ne rencontrait-elle pas le même défaut chez le comte Don Gómez, ni chez le comte Don Pèdre, auxquels elle montra plus de fidélité qu'à son mari. Cette superstition, je l'ai déjà dit, était universellement connue en

1. Alphonse Ier surnommé *El Batallador*, roi de Navarre et d'Aragon (1104-1134). La papauté prononça la nullité du mariage contracté par lui avec Doña Urraca, qui était reine de Castille (1109-1126).

Europe comme proprement espagnole : c'est ainsi que, au témoignage de Guillaume de Malmesbury, le pape Silvestre II apprit chez les Sarrasins d'Espagne l'astronomie, la magie et la divination fondée sur le chant ou le vol des oiseaux ; de même, Robert Wace dans son *Brut* met en scène un astrologue espagnol qui aide le roi saxon Edwin à deviner par le vol des oiseaux les plans de l'ennemi.

Parmi les éléments constitutifs de l'épopée espagnole il convient encore d'en mentionner un, de très grande importance : c'est l'influence de l'épopée française, car cette influence, si elle ne créa pas l'épopée espagnole, comme nous l'avons expliqué précédemment, n'a pas laissé cependant de s'exercer fortement sur elle. Elle se manifeste principalement dans le passage de France à Espagne de tout un groupe d'épopées françaises, celles qui ont trait à Charlemagne et à ses douze pairs. A ce moment le génie français exerça pour la première fois par sa poésie héroïque, comme plus tard par tant d'autres œuvres littéraires, une influence merveilleuse sur l'Europe entière. L'Angleterre, l'Irlande, les Pays-Bas, l'Allemagne, la Norvège traduisirent et reproduisirent les chansons de geste françaises, et plus que toutes les autres nations l'Italie et l'Espagne les adoptèrent, au point que les héros carolingiens y vécurent comme dans une seconde patrie et qu'ils se mêlèrent intimement aux œuvres littéraires et historiques, aux traditions généalogiques et locales du pays. Il suffit à notre objet de rappeler que les poèmes français sur la fameuse déroute de Roncevaux provoquèrent en Espagne la création

d'un personnage comme Bernard del Carpio, qui, bien que purement légendaire, devint un héros national au même titre que les personnages historiques Fernand González et le Cid. L'Espagne se sentait tout naturellement associée à l'épopée française en tant qu'elle était la scène où se déroulaient les grandes guerres de Charlemagne contre les Sarrasins ; en outre, celui-ci avait passé son enfance en Espagne, au dire des jongleurs, et le poème qui chantait ces premières années du grand conquérant, le *Mainet,* s'il n'a pas été écrit à l'origine en Espagne, apparaît du moins comme empreint en quelques passages d'une connaissance exacte de l'Espagne tant au point de vue historique que géographique.

Il paraîtra étrange que l'épopée espagnole, étant une poésie éminemment nationale, ait chanté les héros étrangers. Mais l'introduction des héros français dans la poésie des différents peuples européens n'est qu'une manifestation dernière d'un phénomène courant dans l'épopée germanique. La communauté des héros entre les diverses nations germaniques est complète, comme on l'a déjà vu ; et de même que les luttes des guerriers carolingiens contre les Sarrasins faisaient d'eux les champions de toute la chrétienté, l'éclat singulier de la poésie française les fit accepter par toute l'Espagne comme siens.

On conçoit que cette reproduction et ce renouvellement des poèmes français en Espagne aient dû influer sur les poèmes de sujet purement castillan. Mais contre toute attente, cette influence ne fut pas considérable. Dans la majorité des poèmes espagnols on ne trouve

pas la moindre trace d'une influence qui se soit exercée sur le fond même du sujet ou des épisodes ; quant à la forme, dans le *Poème de Mon Cid* qui appartient à l'époque de la pénétration la plus intime entre la civilisation espagnole et la civilisation française, l'influence de cette dernière se réduit à une prière, à quelques énumérations descriptives et à tel de ces couplets appelés *couplets similaires* ; pour le surplus, le sujet, la manière de le concevoir et de le traiter diffèrent de telle manière qu'une étude attentive, soit au point de vue artistique, soit au point de vue philologique, empêche de souscrire à l'affirmation tant de fois émise que le *Poème de Mon Cid* fut écrit à l'imitation des chansons françaises.

Quoique la littérature française et la littérature espagnole soient les deux seules littératures romanes qui aient possédé une épopée nationale, on ne peut imaginer entre l'une et l'autre une différence plus frappante. Toutes deux sont le produit d'une semence germanique, mais le sol et la race où cette semence s'est développée, ont communiqué à l'une et l'autre poésie un caractère individuel très marqué.

On a dit que l'épopée indienne était essentiellement mythique ; l'épopée grecque, héroïque ; l'épopée germanique, héroïco-historique, et l'épopée française, historique. Eh bien ! l'épopée castillane est, sans comparaison, plus profondément historique que l'épopée française.

Il s'est trouvé quelqu'un pour croire que les sept Infants de Lara ne sont que la transformation dernière d'un mythe, léguée par l'humanité primitive, ou en-

core que le Cid Campéador n'avait jamais existé et était une incarnation de Cyrus Cambise ; mais la science n'a point à s'occuper de semblables paradoxes. Tous les poèmes héroïques espagnols ont un fondement historique ; la plupart et les meilleurs d'entre eux sont historiques jusque dans une foule de détails secondaires, et ils débordent de vérité dans la peinture des personnages, dans les actions qu'ils leur attribuent, dans les coutumes sociales qu'ils mettent en jeu, dans la géographie politique qu'ils impliquent.

Ce caractère nettement historique de l'épopée espagnole doit être attribué en partie à ce que la vie en fut plus tardive que celle de l'épopée française et plus exactement contemporaine des exploits célébrés. C'est un fait significatif qu'au centre de l'épopée espagnole se place le Cid, qui mourut en 1099, et que le poème qui lui est consacré, a été écrit seulement quarante ans environ après lui ; au contraire, au centre de l'épopée française se dresse Roland, dont la mort survint en 778, tandis que la *Chanson* qui la raconte, lui est postérieure de plus de 270 ans. Dès lors on comprend que, avec l'éloignement, le fond historique se soit obscurci, tandis que l'idéalisation poétique augmentait par degrés : de même que la transparence du ruisseau s'altère à mesure que le débit en augmente et qu'il s'éloigne de sa source. Cette idéalisation croissante se manifeste surtout par des exagérations invraisemblables. Quand les héros français conquièrent une cité sarrazine, ils imposent le baptême à tous les vaincus ; quelques-uns qui le refusent sont mis à mort, mais la plupart reçoivent la foi nouvelle par une conversion

aussi soudaine que celle de saint Paul et deviennent de parfaits chrétiens. Au contraire, quand le Cid s'empare d'un village more, tout se passe dans un monde qui n'a rien de conventionnel : les Mores conservent leur religion, le conquérant dispose librement d'eux-mêmes et de leurs demeures, se comportant toutefois envers les vaincus avec tant de bienveillance que, quand il les quitte, tous, hommes et femmes, ne cessent de le bénir.

Autre exemple significatif : après que Roland a fait éclater les veines de sa gorge et de ses tempes en soufflant dans son cor, il combat seul contre des milliers de païens, et à chaque attaque il en tue vingt-cinq ; au contraire, le Cid se contente de renverser, en jouant de sa lance, sept ennemis et d'en tuer quatre ; c'est un exploit dont nous savons que le Cid de l'histoire était capable, et même au delà, puisque la *Chronique Latine* du héros nous raconte qu'il triompha seul de quinze chevaliers à la fois. Si le Cid du *Poème* pourfend le more Búcar depuis le heaume jusqu'à la ceinture, nous trouvons chez des témoins oculaires le récit de semblables prouesses, attribuées à Godefroy de Bouillon ou autres personnages bien musclés, et elles ne paraîtront point impossibles à quiconque aura soupesé de sa propre main une de ces épées anciennes, larges et bien équilibrées, comme celle que l'on conserve à Madrid au Musée royal d'Armes, et dont on prétend qu'elle a appartenu au Cid en personne. C'est uniquement dans les poèmes castillans les plus éloignés des données historiques qui les ont inspirés, par exemple dans le poème des Infants de Lara, que les héros luttent seuls contre

des milliers de Mores, et qu'ils se rendent non par suite de blessures, mais par épuisement.

Cependant nous aurions tort d'attribuer la vraisemblance plus grande de l'épopée espagnole uniquement à la proximité où elle se trouvait des événements, il faut surtout l'expliquer par la forte tendance réaliste qui prédomine à toutes les époques de la littérature espagnole et qui éclate aussi bien dans la première épopée nationale, celle du Cid, que dans la meilleure épopée artistique, la *Araucana,* où Ercilla, malgré l'influence de l'Arioste, paraît se rattacher par un mystérieux lien de race à la vieille épopée qu'il ignorait totalement. Jamais l'antique épopée espagnole n'a déformé la réalité comme l'épopée française, qui en vient à nous lasser par son habitude de grandir ses personnages, hors de toute proportion humaine : comment nous intéresser, dit Nyrop, à un héros qui mesure quinze pieds de hauteur, qui peut sans aucune aide mettre en fuite une armée entière, ou qui même s'aventure à l'intérieur d'une cité païenne, où il conquiert une tour qu'il défend pendant plusieurs mois ? L'épopée espagnole qui, comme nous l'avons déjà noté, goûte peu le merveilleux chrétien, ignore complètement le merveilleux fantastique : il n'y a en elle aucune trace de géants, de nains ou de fées, aucune trace de ces armes, de ces vêtements ou de ces instruments enchantés que l'épopée française a hérités de l'épopée germanique ; jamais l'action ne se développe ou ne se résout par un artifice de magie. C'est dans les romances carolingiens, inspirés de poèmes français, que cet élément fantastique apparaît ; c'est dans les livres de

chevalerie, à partir de l'*Amadis,* qu'il se montre pleinement ; et du même coup l'influence française devient visible, en même temps que le divorce avec l'antique inspiration épique est complet.

Il est certain que l'épopée française paraît plus brillante et plus somptueuse, plus riche en intentions et en ressources artistiques, mais sans doute aussi est-elle plus maniérée que l'épopée espagnole. Celle-ci vaut surtout par une inspiration puisée directement et profondément dans la réalité ; en elle se reflètent avec fidélité la race et le terrain où elle s'est développée, et elle gagne en vigoureuse originalité ce qu'elle perd en généralité. L'épopée française est plus inventive, plus féconde ; elle étonne par le grand nombre des poèmes qu'elle nous a transmis. L'épopée espagnole est plus pauvre en œuvres, mais peut-être, sans sortir de cette pauvreté, est-elle plus riche en variétés véritablement originales. L'épopée française nous surprend par sa force d'expansion, lorsque nous la voyons se propager à travers toute l'Europe civilisée depuis le Portugal jusqu'à la Norvège. Mais l'épopée espagnole la dépasse en longévité, puisqu'elle a prolongé sa vie jusqu'à nos jours, et qu'elle garde encore quelques restes vivants dans la bouche du peuple, non seulement en Espagne, mais en Amérique, aux îles Açores, dans les Philippines, en Afrique et dans les Balkans : empire poétique qu'il faut reconnaître incomparable, alors même qu'il s'exerce surtout, comme c'est le cas, sur des imaginations frustes.

Gaston Paris, l'érudit français qui a étudié avec le plus de profondeur et senti avec le plus de délicatesse

l'épopée française, fut saisi de surprise devant le spectacle que lui offraient les ruines de l'épopée espagnole récemment exhumées par la science, et il resta épris des admirables beautés qu'il découvrait en elle. Comparant la poésie éclose des deux côtés des Pyrénées, il a dit : « L'épopée espagnole a un caractère tout à fait particulier et un mérite absolument original... Elle offre à notre admiration une dignité constante, une noblesse d'allure tout espagnole et parfois une tendresse qui touche et ravit comme une fleur délicate soudainement apparue aux fentes d'un âpre rocher. Son style aussi est bien à elle et supérieur à celui de notre épopée, au moins telle qu'elle nous a été transmise : sobre, énergique, efficace, exempt de chevilles, mais riche de ces belles formules consacrées qui depuis Homère font partie du style de la vraie épopée, il saisit par sa simple grandeur et frappe souvent par un éclat intense et puissant. L'Espagne peut être fière de son épopée médiévale et doit profondément regretter les circonstances fâcheuses qui font qu'elle s'est presque tout entière perdue. » Il serait superflu de commenter ces paroles du grand romaniste français, d'ajouter un jugement à celui qu'il a porté en termes définitifs. Ce qu'il est permis, ce qu'il est bon de tenter, c'est de reconstruire quelques fragments de cette poésie en grande partie perdue, c'est d'en résumer les transformations à travers les siècles, c'est en un mot d'esquisser l'histoire de l'épopée espagnole : tel sera l'objet des chapitres suivants.

CHAPITRE II

CASTILLE ET LÉON

L'unité politique de l'Espagne, qui ne fut complètement réalisée que par les rois visigoths et la maison d'Autriche, eut des vicissitudes fort diverses. Désirée parfois par quelques esprits élevés, compromise souvent par la rivalité des partis en lutte, elle devint la préoccupation des uns et des autres. Le catalanisme actuel, en ce qu'il a de mauvais, est un souvenir de ces rivalités, un souvenir bien effacé si on le compare avec la sanglante antipathie qui sépara, par exemple, Léon de la Castille à une autre époque.

Ces deux noms de Castille et de Léon, qui nous paraissent aujourd'hui indissolublement unis, tardèrent beaucoup à se souder de la sorte. Les alternatives de leur rapprochement et de leur séparation laissèrent une trace profonde dans l'histoire, du xe au xiiie siècle, et c'est un spectacle extrêmement intéressant que d'observer comment cette sorte de fermentation nationale se reflète dans l'ancienne littérature en deux poèmes dont je me propose de montrer l'esprit fort différent.

Les peuples germains qui s'établirent en Espagne

professaient l'hérésie d'Arius, en même temps qu'ils montraient un exclusivisme de race, qui les maintint fort isolés de la population romano-espagnole, qui était orthodoxe et attachée à la doctrine de saint Athanase. Les Visigoths tardèrent plus d'un siècle et demi à abjurer l'arianisme et plus de deux siècles à abolir la prohibition des mariages entre eux-mêmes et les hispano-romains. Après quoi, la nation parut s'être constituée définitivement, mais à peine soixante ans furent-ils passés que cette œuvre si laborieuse fut ruinée par l'invasion des Arabes. Ce peuple nouveau, jusque-là inconnu dans l'histoire, surgissait avec une vigueur incroyable et d'un seul élan conquérait une grande partie de l'Asie et de l'Afrique pour se jeter avec une force irrésistible sur l'Europe. L'Espagne reçut le choc et succomba, souffrant la crise la plus grave de son histoire : elle y était condamnée par sa situation géographique parmi les peuples européens. La chaîne des Pyrénées fut le manteau protecteur qui abrita les quelques esprits indépendants qui purent fuir l'invasion arabe. Ce ne fut qu'à l'abri des montagnes que se formèrent de petits centres de résistance, unis dans une entreprise commune pour l'antique renom de l'Espagne et pour la foi du Christ, mais, en général, isolés et ayant des caractères distincts. Ainsi se développèrent le royaume de Léon, traditionnaliste, qui hérita de tout le mécanisme de la monarchie visigothe disparue ; la Castille, rebelle à cette tradition, novatrice et livrée à diverses aspirations ; la Navarre où revivait l'esprit indomptable et autonomiste des Basques ; la Catalogne, dont la naissance fut comme une sur-

vivance de l'Aquitaine, avant qu'elle eût pris conscience de sa personnalité espagnole. Tandis que Léon, de même que l'Aragon et la Catalogne, renaissent sur un fond de population ibérique, la Castille grandit sur un fond celtibérique. Peut-être est-ce là la cause de la physionomie spéciale avec laquelle la Castille nous apparaît dans l'histoire et de l'hégémonie décisive qu'elle exerça dans la laborieuse reconstruction de l'Espagne ; peut-être aussi la raison en est-elle dans l'accumulation sur cette terre celtibérique de certains éléments germaniques. Ce qui est certain, c'est que la Castille est, entre tous les peuples de la péninsule, le seul qui ait hérité de la poésie héroïque des Visigoths. Sans doute il paraît y avoir contradiction entre l'acceptation de cet héritage poétique et la répugnance que la Castille montra au xe siècle pour la législation visigothe, qui se maintint seulement dans le royaume de Léon ; mais cette contradiction n'est qu'apparente. En effet, le code visigoth présentait bien des dispositions d'inspiration romaine et ecclésiastique qui contrariaient les coutumes les plus enracinées des Germains, telles que la vengeance privée, qui se retrouve au fond de toute épopée, et le duel judiciaire. Il était donc naturel que ces coutumes se maintinssent et se développassent de préférence dans le pays où le code qui les proscrivait n'avait pas été reçu, c'est-à-dire dans la Castille plutôt que dans Léon.

Ces deux régions tenaient de leurs origines un caractère bien distinct. Léon dut sa naissance aux restes de la noblesse gothique qui, en face de l'invasion musulmane incroyablement rapide, se réfugia dans les Astu-

ries; et la preuve de cette origine gothique se trouve notamment dans le fait que Alphonse Ier, proclamé roi au milieu des montagnes asturiennes, était appelé « descendant du roi goth Récarède » (*de stirpe regis Recaredi et Ermegildi*).

Aussi Léon fut-il, durant les quatre premiers siècles de la reconquête, considéré par les autres États chrétiens de la péninsule comme l'héritier légitime de l'empire visigoth. Toujours, dans les documents publics de Castille, et quelquefois dans ceux des autres États chrétiens, à côté du nom de leurs souverains, on trouve aussi le nom du roi de Léon, en tant que supérieur hiérarchique de toute l'Espagne; parfois on lui donne le titre significatif d'*Empereur*. Léon, fidèle à cet héritage et à ce qu'il représentait de supériorité, était une monarchie archaïque qui s'obstinait à maintenir en vigueur le code visigoth, les mœurs visigothes et le caractère fortement clérical du royaume détruit; cette tyrannie ecclésiastique apparaît clairement, soit dans les conciles de Léon et de Coyanca, qui faisaient revivre les anciens conciles visigoths de Tolède, soit dans la dureté de la domination temporelle que le clergé exerçait sur toutes les grandes cités du royaume léonais.

En face de lui se leva la Castille avec une tendance révolutionnaire et novatrice. C'était une des nombreuses provinces, un des comtés du royaume léonais; elle était gouvernée par plusieurs comtes nommés par le roi de Léon; mais souvent ces comtes se révoltaient et toujours ils supportaient mal les deux grandes sujétions du comté vis-à-vis du royaume: l'obligation pour tout vassal d'accourir à la cour du roi lorsque ce dernier

le mandait et la nécessité pour tout plaideur d'aller en appel devant les juges de Léon. Ceux-ci avaient leur tribunal à la porte de la cathédrale de la cité de Léon et jugeaient d'après le code visigoth, nommé *Fuero* des Juges de Léon. L'esprit d'émancipation de la Castille fut parfois noyé dans le sang. Le roi de Léon, Ordoño II, au commencement du xe siècle, convoqua dans son palais les comtes castillans, et lorsque ceux-ci, accomplissant leur devoir de vassaux, s'y présentèrent, il les fit enchaîner et conduire à Léon où ils furent tous tués. Alors les Castillans élurent deux juges qui eurent leur tribunal à Burgos, ce qui devait les dispenser d'aller à Léon ; bientôt un comte, Fernand González, très énergique, très habile politique, et d'un grand talent militaire, réalisa l'autonomie et réussit à la faire reconnaître dans une certaine mesure par Léon. En ce temps-là, dit-on, les Castillans recueillirent tous les manuscrits du code visigoth qu'ils purent trouver sur leur territoire et les brûlèrent dans l'église de Burgos ; leurs juges consacrèrent légalement les nouvelles coutumes civiles et politiques qui n'étaient, sur bien des points, que le prolongement des vieilles coutumes germaniques ; les comtes s'appliquèrent à dicter des codes locaux pour chaque cité, conformément à ses usages particuliers ; ils adoucirent l'esclavage qui disparut bientôt et donnèrent des privilèges et exemptions, réservés habituellement aux nobles, à tous ceux qui servaient en guerre avec un cheval de bataille, alors même que par leur naissance ils n'appartenaient pas à la caste des *hidalgos*. Bientôt la Castille se distingua de Léon par une législation municipale variée et novatrice et par une constitution

démocratique de la chevalerie qui, partout ailleurs, était essentiellement aristocratique.

Ainsi naquit la Castille, en tant que région nettement caractérisée parmi toutes les autres d'Espagne.

Au point de vue littéraire, la Castille se distingua de même de toutes les autres régions, car elle fut la seule dans la péninsule qui hérita de la poésie héroïque des Visigoths. Ce cas est analogue à ce qui se produisit en France, où l'épopée est d'origine franque et ne se manifesta primitivement qu'au Nord du territoire, spécialement dans la région limitrophe de l'Allemagne, où le germanisme fut plus vigoureux, dans l'antique Austrasie, en Lorraine, et dans les régions limitrophes de la Neustrie (en Flandre et en Picardie).

Cette épopée espagnole, absolument castillane en son principe, nous raconte sous forme romanesque les origines politiques du comté sous le gouvernement du fameux comte Fernand González.

Le poème[1] consacré à ce dernier fut écrit vers 1250 par un moine de Saint-Pierre d'Arlanza, grand monastère de Castille. C'est donc un poème plus érudit que populaire, mais inspiré indubitablement par un autre poème populaire antérieur, comme on le voit bien par le ton de beaucoup d'épisodes.

Le poème raconte longuement les guerres incessantes que le comte Fernand González soutint contre le grand roi de Cordoue, Almanzor, contre le roi de Navarre et le comte de Toulouse. A peine avait-

1. *Poema de Fernán González*, texto critico con introducción, notas y glosario por C. Carroll Marden. Baltimore, 1904.

il vaincu dans quelque bataille, qu'il entreprenait une autre guerre, sans donner à ses vassaux le temps de se reposer ni même de quitter leurs harnais de guerre.

En vain murmuraient-ils : « Cette vie est une vie de démons, qui n'ont jamais instant de repos, tandis que tous les êtres créés suspendent leurs labeurs ; notre comte ressemble à Satan et nous, à cette troupe infernale, dont on voit la nuit errer les feux dans les cimetières et sur les montagnes : notre seul soulas est d'arracher les âmes aux corps. » Mais le comte savait les encourager par quelque discours moral, et ses vassaux le suivaient, pleins d'enthousiasme, à la poursuite d'autres victoires.

La figure de ce guerrier infatigable, si fièrement tracée dans le poème, séduisit l'imagination populaire ; le comte devint pour elle l'éternel champion du christianisme et il lui sembla que, même en son sépulcre d'Arlanza, il ne se résignait point au repos, car dans toutes les grandes guerres de la chrétienté son âme descendait sur les champs de bataille, attirée par le massacre des musulmans, et ses os s'agitaient inquiets dans la tombe. C'est du moins ce qu'assuraient des témoins oculaires. Lorsque Jean Hunyade vainquit à Belgrade Mohammed II, et lorsque les Rois Catholiques commencèrent la dernière guerre de Grenade, on entendit un bruit d'ossements et des coups dans la tombe d'Arlanza ; la nuit qui précéda la terrible bataille de las Navas, il passa sur la ville de Léon un grand fracas comme celui d'une armée, qui serait allée frapper à la porte du panthéon royal de Saint-Isidore : c'étaient le comte Fernand González et le Cid, qui venaient réveiller dans

sa tombe le roi Fernand Ier, afin de le conduire avec eux à la bataille.

Le comte fut moins heureux dans la paix que dans la guerre. Le roi de Léon, Don Sanche, l'appela à sa cour, et le comte, bien que de mauvais gré, dut obéir; malgré son désir d'indépendance, il se voyait obligé à aller baiser la main du roi en le saluant: il se reconnaissait ainsi publiquement son vassal. Le comte montait un beau cheval arabe qui avait appartenu à Almanzor ; il portait sur le poing un autour mué, le meilleur qu'il y avait en Castille. Si excellents étaient le cheval et l'autour que le roi de Léon s'en éprit et voulut les lui acheter. Le comte veut lui en faire présent, mais le roi, non moins généreux, ne consent, par politesse, à les accepter qu'en les payant, et il offre mille marcs. Le comte accepte, mais à la condition que le roi paiera à jour fixe ; faute de quoi, le prix doublera par jour de retard. Le roi de Léon consentit, et ensuite, sans savoir à quoi il s'était obligé, il ne se souvint plus du pacte conclu.

Le comte quitta le roi, mais la reine, au moment du départ, lui tendit un piège dangereux : elle lui proposa d'épouser la princesse de Navarre, sa nièce, et écrivit en même temps au roi de ce pays afin qu'au lieu de consentir à ce mariage, il saisit le comte et vengeât sur lui d'anciens griefs. Le bon comte tomba dans le piège; il fut enchaîné, puis jeté dans un château de Navarre.

C'est d'une vengeance qu'il était victime ; jadis, en effet, il avait mis à mort le précédent roi de Navarre, et maintenant la sœur et le fils de la victime veulent

le venger. Les moyens qu'ils employent pour cela ne reçoivent pas l'approbation du poète, mais le mobile qui les fait agir lui paraît irréprochable : « La reine de Léon, dit-il, recherchait sans cesse pour les Castillans la mort et le déshonneur ; elle voulait venger son frère, et de ce chef personne ne pourra l'accuser. » Nous saisissons là un exemple caractéristique de ce que le *Poème de Fernand González,* d'accord avec d'autres textes juridiques ou littéraires, appelle « antique rancune conservée[1] » ; c'est à l'instigation de cette rancune que se produisaient les drames de vengeance, si fréquents au sein même de la famille parmi la noblesse du xe siècle ; nullement préoccupée de libérer le territoire national, prompte à trahir ses parents, sa patrie et sa foi, elle dépensait dans ces luttes intestines la surabondance de ses énergies. Rui Velázquez livrant ses neveux aux Mores, Garci Fernández poignardant ses offenseurs pendant leur sommeil, Sancho García versant à sa mère un breuvage empoisonné, voilà autant de tableaux de vengeance que nous offre l'épopée castillane à son époque la plus ancienne. Il est à noter que la rancune s'y épanouit surtout chez les femmes ; ce sont elles qui surexcitent pour la vengeance l'ardeur déjà calmée des hommes ; et cet acharnement ne se montre pas seulement chez les femmes nobles que le poète

1. L'expression *saña vieja alçada* se trouve dans le *Poème de Fernand González,* strophe 215 (voir la note de Marden, p. 176) et dans le *Livre d'Alexandre* publié par A. Morel-Fatio. Dresde, 1906, strophe 1583 ; *saña alzada* chez Berceo, *Miracles de Notre-Dame,* strophe 395 ; et *sayna vieylla* dans un document de 1192 inserré dans le *Fuero de Navarre,* V, 2, 4 (édit. de P. Ilarregui et S. Lapuerta. Pampelune, 1869, p. 97 *b*) ; dans ce *Fuero* l'expression *sayna vieylla* correspond à celle de *venganza de malquerienza dantes,* employée plus haut.

veut représenter sous des couleurs défavorables, comme la reine de Léon, l'ennemie de Fernand González, ou Doña Lambra, la femme de Rui Velázquez, mais chez celles même qui sont pour lui des héroïnes, comme la mère des Infants de Lara, qui voulut boire le sang jaillissant des blessures de son ennemi, ou la première reine de Castille qui exigea en guise de cadeau de noce, que le comte, son insulteur, lui soit présenté couvert de chaînes, puis le mit elle-même en pièces avec l'insensibilité d'un bourreau de profession. Ni les unes ni les autres n'ont rien à envier en férocité aux modèles les plus achevés de barbarie que nous offre l'épopée française.

En opposition avec ces horreurs, le *Poème de Fernand González* nous fait entendre une note de délicatesse sentimentale : c'est lorsqu'il nous représente une autre femme, oublieuse du devoir de famille qui lui incombe, et vaincue par l'amour qu'éveille en elle le héros dont elle devrait tirer vengeance. Fernand González, en effet, ne resta pas abandonné dans le cachot où le roi de Navarre l'avait enfermé. La princesse, sœur du roi, entendit un pèlerin lombard faire l'éloge du prisonnier; elle apprit, de plus, qu'il était détenu par amour pour elle, et poussée à la fois par la curiosité et l'attendrissement, elle se décida à aller le visiter en cachette.

En entrant, elle s'adressa ainsi au prisonnier fort étonné :

Bon comte, tel est l'effet de l'amour, qui ôte aux dames honte et crainte, et leur fait oublier leurs parents pour celui qu'elles aiment. C'est pour moi, qui jamais ne vous

fis le moindre bien, que vous souffrez cette captivité, dont je vous délivrerai, si, par un serment prêté la main dans la main, vous me promettez de me prendre pour femme[1].

Le comte promet et l'infante le fait sortir secrètement du château. Ils cheminent toute la nuit, et, au jour, ils se cachent dans un bois pour ne pas être vus. Un mauvais archiprêtre, qui chassait par là, découvrit les fugitifs, grâce à ses chiens, et voyant que le comte portait encore ses fers, il adressa à la princesse des paroles inconvenantes ; mais celle-ci se défendit avec grand courage, ce qui permit au comte d'arriver et de tuer l'insulteur. Ils marchèrent pendant toute la nuit suivante, et, au matin, ils virent venir vers eux une troupe en armes. La dame se croit perdue, car le comte pouvait à peine remuer à cause de ses fers. Mais bientôt l'alarme se changea en allégresse, lorsqu'ils reconnurent que cette troupe était celle des Castillans, décidés à délivrer leur seigneur. Ils amenaient avec eux pour les commander une statue du comte, et entre ses mains de pierre ils avaient tous juré de ne point faire un pas en arrière tant qu'elle-même n'en ferait point, heureux d'avoir un seigneur aussi inébranlable que celui qu'ils allaient racheter. En reconnaissant les fugitifs, la joie des Castillans fut immense, et là même, dans la forêt, ils s'empressèrent de reconnaître pour souveraine la princesse à qui ils devaient un si grand bienfait, et ils lui baisèrent la main. Puis ils se dirigèrent vers le premier village de Castille, où un forgeron brisa les chaînes de l'heureux comte.

1. Strophes 629-631 : dans notre citation le texte original est très écourté.

Les fêtes du mariage furent troublées, comme il était à craindre, par une guerre avec la Navarre. Cette guerre et plusieurs autres qui la suivirent occupèrent le héros jusqu'au moment où il rompit avec son roi, et cette rupture nous est ainsi présentée par le *Poème* :

Le roi avait envoyé un messager au comte en exigeant de lui qu'il se rendît aux Cortès de Léon, ou qu'il lui abandonnât le comté, au cas où il se refuserait au vasselage. Le comte, accomplissant son devoir, se présente devant le roi et va lui baiser la main, mais le roi la retire et le fait saisir. De cette nouvelle prison il est délivré une seconde fois par sa femme, qui se rend à Léon sous le déguisement d'une pèlerine en route pour Santiago. Elle obtient du roi la permission de voir le comte. Dans le cachot elle change de vêtements avec le prisonnier, et celui-ci, grâce à ce travestissement, passe entre ses gardes et s'enfuit (mode d'évasion souvent pratiqué, et que l'histoire enregistre à propos du comte de la Valette en 1815). Le roi, honteux, laisse la comtesse en liberté et la fait escorter jusqu'à ce qu'elle se réunisse au comte. Alors celui-ci, à qui cette satisfaction ne suffisait pas, envoie demander au roi le prix dû pour le cheval et l'autour qu'il lui a vendus jadis ; mais le roi ne lui répond pas.

Ici le moine d'Arlanza, qui a composé le *Poème*, omet tout ce qui dans cette revendication ne lui paraît pas convenable à un chevalier très chrétien, « homme sans cruauté », comme il le nomme. Ce comte, que la tradition proclame « fortuné » dans toutes ses entreprises, a subi toutefois dans le domaine de la poésie

une grande infortune : celle d'avoir divers biographes ecclésiastiques qui ont voulu à tout prix faire de lui un modèle de perfection, véritablement insupportable par sa politesse et sa correction. Dans ce dessein, un autre abbé d'Arlanza, Arredondo, dédia à l'Empereur Charles-Quint une chronique des exploits du comte, où il le représente comme un modèle de toutes les vertus théologales, cardinales et chevaleresques, au nombre desquelles il cite sa « grande patience ». Assurément les jongleurs ne pensaient point comme les clercs. Pour eux la rupture du comte avec son roi n'avait manqué ni d'aigreur, ni de violence, ainsi que nous pouvons nous en convaincre en reconstruisant le poème populaire perdu à l'aide de la *Chronique de 1344*, dans la prose de laquelle il a été fondu[1].

Le roi Don Sanche fait un mauvais accueil aux messagers du Castillan. Ceux-ci, alors, défient le roi au nom de leur maître, et Fernand González en personne pénètre dans le royaume de Léon, pillant et emprisonnant, saccageant et ruinant choses et gens en payement de la dette contractée envers lui par le roi. Bientôt, il démontre au majordome royal chargé de régler la dette, que celle-ci, vu le long délai écoulé, et la nécessité de doubler chaque jour la somme, ne pourrait plus être payée par tout l'or du monde, « ni même ne pourrait être exprimée par une bouche humaine ». Le roi ne se laissa point convaincre par ces mathématiques ; sans doute il n'avait pas plus le sens de l'arithmétique que ce roi indien qui se figurait

1. Voir *Homenage á Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*. Madrid, 1899, tome I, p. 437.

pouvoir miser en semblable progression sur chacune des cases du jeu d'échecs. Le Léonais voulut étouffer, les armes à la main, les réclamations du comte, et ils allaient combattre, lorsque l'abbé de Sahagún et d'autres prélats empêchèrent la bataille et arrangèrent une entrevue près d'un gué du Carrión, qui formait limite entre le royaume et le comté. Cette entrevue forme l'une des scènes les plus vives du poème : elle est pleine d'animation et de brutale énergie. Le comte, à l'arrivée du roi, va pour lui baiser les mains, mais le roi refuse.

Comte, lui dit-il, je ne vous donne point ma main à baiser, car vous vous êtes révolté avec la Castille, et n'étaient l'abbé et ces prélats, je vous prendrais à la gorge et vous jetterais dans les tours de Léon, où l'on vous garderait mieux que l'autre fois.

— Taisez-vous, roi, vous n'accompliriez point vos menaces ; sans la trêve due aux prélats, c'est moi qui vous enlèverais la tête de dessus les épaules et teindrais de votre sang l'eau de cette rivière ; vous venez monté sur une lourde mule, moi, sur un cheval léger ; vous portez robe de soie, moi un harnais à mailles ; vous avez des gants parfumés, j'en ai d'acier brillant ; vous êtes coiffé d'un bonnet de fête, moi d'un casque de fin acier ; à la ceinture, je porte cette épée et vous avez un autour au poing.

Ce disant, il piqua son cheval, qui, s'élançant brusquement dans la rivière, éclaboussa le roi d'eau et de sable.

C'est ainsi qu'ils se séparèrent, prêts à la guerre ; mais des intermédiaires officieux convainquirent enfin le roi que le comte avait le bon droit de son côté, et qu'en échange de l'incalculable dette du cheval et de l'autour, il devait offrir l'indépendance du comté,

offre que le comte accepta avec joie, et c'est ainsi que la Castille se vit libre de tout vasselage vis-à-vis de Léon.

Cette scène finale est un tableau d'une grande exactitude historique. Des entrevues aussi violentes que celle du gué du Carrión étaient très fréquentes ; dans l'une d'elles, aux bords du Pisuerga, Alphonse VII, auquel le comte Rodrigue González adressait des paroles insolentes, le prit à la gorge, et tous deux tombèrent de leur cheval à terre. Ce fut pour éviter pareille aventure que le prudent Don Jean Manuel refusa une entrevue avec Alphonse XI, y eût-il même une rivière entre eux. L'insolence du comte Fernand González est donc parfaitement dans les mœurs de l'époque, et seul un pieux biographe ecclésiastique put avoir l'idée, pour expliquer cette brusque séparation du comte et du roi au gué du Carrión, d'imaginer que le comte sentait sa colère s'enflammer et que pour ne point pécher contre Dieu, il tourna bride, non sans que son cheval éclaboussât d'eau le souverain.

Débarrassé de ces ridicules atténuations, le *Poème de Fernand González* reflète bien les sentiments d'irréconciliable aigreur qui marquèrent, à cette époque, la rivalité entre la Castille et Léon. Le poème est d'origine castillane : aussi parle-t-il du roi de Léon sans sympathie, et même sans aucun respect. C'est un échantillon de cette épopée féodale des vassaux rebelles, qui produisit en France beaucoup d'œuvres comme *les Quatre fils Aymon* ou *Girard de Roussillon,* où nous sont racontées les guerres de puissants barons contre la monarchie.

En Espagne, le genre ne poussa point de racines profondes, parce que la féodalité n'y eut guère de force, surtout en Castille, dont l'esprit démocratique s'est manifesté toujours vigoureusement, et où une épopée féodale n'eut aucune raison de se développer, une fois terminées les luttes, que nous pouvons qualifier d'extérieures, avec le roi de Léon. De plus, jamais le vassal rebelle ne devint un des types favoris de la poésie castillane, et il est remarquable que Fernand González lui-même obtient son indépendance par un contrat plus que par une guerre.

A ce propos il convient de rechercher ce qui a pu donner lieu à l'étrange épisode de la vente du cheval et de l'autour. Peut-être a-t-il une origine historique. Au Moyen-Age, le bénéficiaire d'une donation remettait au donateur un objet de mince valeur, pour imprimer à la donation l'indispensable caractère d'un échange, et c'est là ce que l'on nommait *corroboration*. Nombreux étaient les objets usuels employés dans cet acte : une paire de gants, un manteau, une certaine quantité de vin ou de blé, une mule, un cheval, un autour. Le cheval et l'autour réunis servent de gages de corroboration dans divers documents des xe et xie siècles, et nous pouvons supposer qu'ils servirent de même dans une donation, réelle ou apocryphe, par laquelle le roi de Léon aurait cédé à Fernand González divers droits sur le comté : d'où l'on put dire que le roi avait cédé le comté en échange d'un cheval et d'un autour.

Après avoir fait cette hypothèse à cause du caractère profondément historique de l'épopée castillane, nous devons observer cependant, que si la Castille vit

triompher beaucoup de ses aspirations, elle ne devint pas absolument indépendante, comme le suppose le *Poème*. Les comtes qui succédèrent à Fernand González, continuèrent à reconnaître la souveraineté des rois de Léon, jusqu'à ce que l'un de ces derniers, Bermudo III, ait concédé au comté le titre de royaume, comme dot de sa sœur Sancha, lorsqu'elle épousa le dernier comte.

La Castille, devenue royaume et unie à Léon dans la personne de cette Doña Sancha et de son mari Don Fernand, se sentit dès lors supérieure à son antique rival et conçut la pensée de devenir le centre de l'unité politique de la majeure partie de l'Espagne.

L'enthousiasme populaire qu'éveilla en Castille l'union des deux royaumes produisit un chant lyrique, alors fameux et aujourd'hui perdu, dont nous avons cependant un écho dans un court fragment conservé avec deux poèmes relatifs au Cid et dans un romance du XVIe siècle. Mais cette unité, si désirée par la Castille, n'était point solide, et durant deux siècles il arriva que lorsque les deux royaumes se réunissaient sous le sceptre d'un roi puissant, ce dernier les divisait de nouveau par son testament, soit qu'il obéît au désir de couronner chacun de ses fils, soit qu'il voulût satisfaire les intérêts contraires de régions mal assorties.

Le premier roi de Castille et de Léon, Fernand Ier, mort en 1065, divisa, avant de mourir, ses états en quatre parts. Il donna à son fils aîné, Sanche, la Castille, qui, dès lors, était considérée comme le principal royaume, et la meilleure partie de l'héritage. Il donna

Léon à son second fils, Alphonse ; le royaume de Galice au troisième, García. Il forma pour ses filles un petit état appelé *infantazgo* : Urraca eut pour capitale la ville de Zamora, Elvire, celle de Toro.

Ce testament fut maladroit et funeste, car après la mort de Fernand Ier, Sanche, en qui s'incarnait le sentiment d'hégémonie de la Castille, se révolta contre la volonté de son père et ne voulut point souffrir cette division du patrimoine. Il commença une série de guerres contre ses frères qui durèrent pendant les huit années de son règne. Pendant ces guerres le fameux chevalier Don Rodrigue Diaz de Bivar, surnommé le Cid, fut l'auxiliaire du roi de Castille. Aidé d'un tel vassal, Sanche attaqua Alphonse, le prit, le dépouilla du royaume de Léon, et lui permit de chercher un refuge à la cour du roi maure de Tolède. Il vainquit aussi García, lui enleva la Galice et le Portugal, et il entreprit de dépouiller ses sœurs en assiégeant Urraca à Zamora.

Il ne manquait plus à Sanche que cette cité à conquérir pour être maître de tout le royaume de son père en violation du testament, lorsqu'il fut tué par l'un des guerriers assiégés, nommé Vellido Adolfo.

Le jeune roi mourait sans succession. En apprenant sa mort, Alphonse s'échappa de Tolède, où il était au pouvoir du roi maure, il vint à Zamora, s'unit à sa sœur, qu'il vénérait comme une mère, et ceignit la couronne. Comme il avait été, dès le principe, roi de Léon, ce royaume accepta volontiers l'union avec la Castille, que cette dernière désirait de son côté, et ainsi se termina la dernière grande lutte entre les deux régions.

Un poème entièrement historique chanta ces guerres plus que civiles : la *Chanson du Siège de Zamora*. On n'en conserve qu'un remaniement en prose[1] : aussi ne pourrons-nous pas en faire connaître les détails d'exécution, mais seulement le plan et l'inspiration. Elle demande, dans l'analyse, toute notre attention, car comme il y est question des coutumes sociales et politiques du XIe siècle, elle s'éloigne parfois beaucoup des sentiments, des mobiles et des thèmes que la littérature moderne nous a rendus familiers. Elle joint à une grande valeur archéologique un mérite artistique de premier ordre.

Elle avait en guise de prologue une scène solennelle, celle de la mort du roi Fernand le Grand. La *Chronique* du Moine de Silos raconte que le roi Fernand Ier, vieux et plein de gloire, tomba malade au cours d'une incursion militaire sur le territoire de Valence ; il se fit alors transporter dans la ville de Léon et il y passa la vigile de Noël de l'année 1065 dans l'église de Saint-Isidore, à chanter matines avec les moines, malgré sa maladie. Le lendemain, il revêtit son costume royal ; après la messe, prosterné devant l'autel, il s'écria : « Mon Dieu, à toi appartient le pouvoir et le royaume : à toi, roi des rois, je rends le royaume que tu m'as donné, et je te demande que mon âme voie la lumière éternelle. » — Cela dit, il ôta sa couronne étincelante de pierreries et la déposa sur l'autel ; il quitta les vêtements royaux, se couvrit de

1. Dans la *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Madrid, 1906, p. 493 *b* et suivantes.

cendres, et vécut encore deux jours en faisant pénitence ; enfin il rendit à Dieu son âme immaculée.

Cette longue agonie que les auteurs ecclésiastiques nous montrent consacrée à de pieuses pénitences, était décrite fort différemment par les jongleurs, qui se la représentaient pleine de passions et de luttes.

La *Chanson du Siège de Zamora* plaçait la mort du roi non à Léon, mais à Castil de Cabezón. C'est là qu'il manda ses fils et leur distribua ses royaumes. Il donna la Castille à Sanche, Léon à Alphonse, la Galice à García, sans se préoccuper du sort de sa fille Urraca. Alors l'aîné, Sanche, dit à son père qu'il ne pouvait faire ce partage, parce que les Goths avaient décidé que l'empire de l'Espagne ne devait pas être divisé, mais appartenir à un seul maître. Comme le roi persistait dans sa résolution, son fils lui dit : « Faites ce que bon vous semble, mais ce sera sans mon consentement. »

Alors arriva le Cid[1], absent lors de la répartition.

1. A partir d'ici jusqu'à la mort du roi Fernand je suis dans les grandes lignes le récit des événements tel que le donnait la *Chanson du Siège de Zamora* d'après le remaniement en prose inséré dans la *Première Chronique Générale*, mais j'ajoute de nombreux détails empruntés à la *Chanson du roi Don Fernand*. G. Baist, dans le *Grundriss der romanischen Philologie*, II², p. 398, n. 3, déclare qu'il n'a jamais existé une *Chanson du roi Don Fernand* ; ce qu'une chronique tardive désigne ainsi, ne serait, à l'en croire, que le romance bien connu *Doliente estaba, doliente*. Or la *Chanson* d'après la citation qu'en donne la chronique (Milá, *De la poésia heroico-popular*, p. 263), indique Castil de Cabezón comme le lieu où est survenue la mort du roi, et ce détail géographique ne se trouve pas dans le romance ! La *Chronique de 1344* contient un abondant résumé de la *Chanson du roi Don Fernand* (Menéndez Pelayo. *Antología de Líricos castellanos*, XI, p. 322-333) et j'essayerai quelque jour avec l'aide d'autres documents de restituer ladite *Chanson*. J'espère prouver alors que la scène initiale du *Siège de Zamora* devint la scène finale de la *Chanson du roi Don Fernand*.

Le roi moribond demandait souvent de ses nouvelles et il éprouva une grande joie en le voyant. Il lui dit : « Pourquoi avez-vous tant tardé, Cid ? Jamais roi n'eut meilleur conseiller que vous : je vous prie de toujours conseiller de votre mieux mes fils. Vous arrivez tard, vous n'avez point part à mon héritage et je ne puis plus rien vous donner, car j'ai réparti tous mes royaumes. » — Mais Sanche, désireux de s'attacher un tel vassal, dit à son père : « Donnez au Cid ce que bon vous semble sur ma part. » — Le roi lui assigna donc un comté en Castille. Sur ces entrefaites Doña Urraca entra dans le palais en pleurant à grands cris : avertie par son gouverneur, Arias Gonzalo, de la gravité de la maladie du roi, elle s'était rendue en toute hâte à Castil de Cabezón, accompagnée de cent dames nobles. En y arrivant, elles descendirent toutes de leurs mules, sortirent les toques qui les coiffaient en signe de deuil, et se mirent à pleurer. L'infante entra dans le palais, et dit : « A quoi sert d'être la fille d'un si noble roi, si je suis déshéritée et abandonnée à qui voudra me déshonorer ? » Le mourant luttait cependant contre la mort, et dans son agonie un cauchemar le poursuivait : « Va-t'en, va-t'en ! Pourquoi t'acharner ainsi contre moi ? Déjà tu m'as privé de l'un de mes yeux. Quand j'étais valide, je me croyais de force à lutter contre le monde entier en bataille rangée. » En entendant les plaintes de l'infante, le roi recouvre ses sens, et demande : « Qui donc pleure ainsi ? » — « C'est, répond le Cid, votre fille Doña Urraca qui est déshéritée. » Le roi se lamente : « Pour avoir abandonné cette fille, mon âme sera donc perdue ! »

Le roi appelle alors tous les assistants, et donne un apanage à Urraca. « Je te laisse Zamora, c'est une ville très forte. Celui qui te la prendra, ma fille, aura ma malédiction. Vous tous, mes fils, jurez-moi de ne point combattre les uns contre les autres, car je vous laisse largement de quoi vivre en paix, chacun chez vous. » — A ces mots tous jurèrent et dirent : « Amen ! Amen ! », excepté Don Sanche, qui garda le silence, — silence fameux dans les romances, et imaginé par le poète castillan pour justifier la conduite postérieure de Don Sanche.

Le mourant fit encore jurer à ses fils qu'ils obéiraient aux conseils du Cid et qu'ils le protégeraient. Puis il demanda le corps du Christ, reçut la communion prosterné à terre ; enfin, se remettant au lit, les pieds tournés vers l'Orient, et tenant en main le cierge que l'on donnait aux mourants, il expira.

Lorsqu'il fut mort, tous le pleuraient amèrement, et, plus que tous, le bon vieillard Arias Gonzalo, le gouverneur de l'infante Urraca, à qui le roi en mourant avait confié sa fille, comme à un homme sage et désintéressé. « Seigneur, ce n'est point sur vous, mais sur nous que je pleure, car nous restons sans protecteur. La guerre que vous faisiez aux Mores, c'est contre nous maintenant qu'elle se fera. Les frères combattront les frères, les parents lutteront contre les parents, et nous tous, Espagnols, nous serons détruits ! » Cette prophétie ne tarda pas à s'accomplir.

Le plus jeune fils, García, enleva à Urraca la moitié de son héritage, et cela éveilla l'ambition de l'aîné, Sanche, lequel, en voyant comment son cadet violait le

testament paternel, résolut de le châtier en l'imitant.

En vain le Cid lui conseillait-il de respecter la volonté du défunt : Sanche lui répondit qu'il n'était point parjure, puisqu'il n'avait pas approuvé la répartition du royaume, ni prêté aucun serment à son père. En conséquence, il part en guerre contre García, le fait prisonnier et le met aux fers dans le château de Luna, où il vécut enchaîné vingt ans. Le malheureux, même au moment de mourir, ne voulut pas qu'on lui enlevât ses fers, mais il ordonna qu'on les enterrât avec lui comme s'il avait pris un amer plaisir à son malheur.

Alors Sanche attaqua Alphonse, le vainquit avec l'aide du Cid, le prit et l'exila à Tolède. Puis il dépouilla Urraca de l'autre moitié de son apanage. Résolu à lui enlever la ville forte de Zamora, il envoie des lettres dans tout son royaume pour que tous ses vassaux se réunissent à Sahagún. Nul ne désobéit, car le roi est très redouté, quoique si jeune encore que la barbe commençait seulement à lui pousser. L'armée réunie campe près de Zamora, et le roi chevauche autour de la cité pour la reconnaître. Quand il la vit dressée sur un rocher à pic, entourée de fortes murailles et d'épaisses tours, ceinte de l'autre côté par le cours du Duero, il dit aux siens : « Voyez comme elle est forte : je crois que ni Mores ni Chrétiens ne pourraient en venir à bout. Si ma sœur me la vendait, ou consentait à un échange, alors je me croirais roi de toute l'Espagne. » Don Sanche, se tournant alors vers le Cid, lui dit : « Cid, rappelez-vous que mon père vous a élevé dans sa maison et je vous ai déjà donné un comté sur ma

part; je vous demande maintenant, commeà un ami et à un loyal vassal, d'aller dire à ma sœur, Doña Urraca, de me céder Zamora par vente ou par échange : je lui jurerai devant douze vassaux le traité qu'elle voudra bien conclure. » Le Cid fait des objections : « Seigneur, cette mission est pénible pour moi, car j'ai été élevé à Zamora chez Arias Gonzalo, dans la compagnie de cette même Urraca. » Mais le roi reste inflexible, et le Cid se dirige, quoique de mauvais gré, vers la cité. En le voyant entrer dans son palais, Urraca éprouve une grande joie, car elle reconnaît en lui un ami ; mais le Cid oublie l'amitié pour accomplir son devoir de vassal. Il expose le dur message et fait verser des larmes à l'infante. « Malheureuse que je suis, je n'ai eu que des malheurs depuis la mort de mon père ! Sanche tient emprisonné mon frère García, comme s'il était un voleur ; il a enlevé l'héritage à Alphonse, qui s'est enfui chez les Mores, et à moi il me veut enlever Zamora. Mieux vaudrait que la terre m'engloutît ! » Et dans un accès de rage, elle ajoute : « Je suis femme, il sait bien que je ne puis lutter contre lui ; eh bien ! je le ferai tuer, en secret ou à la face du ciel ! » Le vieil Arias Gonzalo la calme, et lui conseille de réunir tous les Zamorans dans l'église pour les consulter. Tous lui promettent leur vie et leurs richesses, et alors l'infante congédie le Cid, en refusant de livrer la ville.

Quand le roi Sanche entend la réponse que lui porte le bon vassal, il entre en fureur : « Cid, lui dit-il, c'est vous qui avez conseillé à ma sœur d'agir ainsi, parce que vous avez été élevé avec elle. Je vous donne un délai

de neuf jours pour sortir de mon royaume ». Déjà le Cid s'éloignait pour obéir à cet ordre, lorsque les comtes et les riches-hommes[1] firent comprendre au roi son injustice, mais ce ne fut qu'au prix de grandes promesses que le roi put décider le Cid à revenir.

Suivent des assauts et des massacres ; cependant la cité paraissait inexpugnable. Les assiégeants ont recours à l'investissement qui se prolonge sept ans, malgré la famine et la misère des assiégés, jusqu'à ce que, à la vue de tant de souffrances, Arias Gonzalo conseille à Doña Urraca d'abandonner la ville. Elle réunit tous les Zamorans et leur dit : « Mes amis, c'est à cause de votre loyalisme que vous souffrez tant de maux, mais vous avez assez fait, et je vous ordonne de livrer la ville à Don Sanche dans neuf jours : pour moi j'irai chez les Mores, à Tolède, avec mon frère Alphonse. » Tous se désolaient et beaucoup voulaient accompagner l'infante chez les Mores. Alors un chevalier, nommé Vellido Adolfo, se présente devant Urraca : « Madame, je suis venu à Zamora avec trente chevaliers, mes vassaux, je vous ai servie longtemps, et vous ne m'avez jamais récompensé. Si vous me le permettez, je ferai que D. Sancho quitte Zamora et que l'investissement soit levé. » L'infante lui répond en citant un proverbe : « Vellido, l'on a beau jeu pour traiter avec un sot ou un homme en peine, et c'est ce que tu fais avec moi. Je ne t'ordonne pas d'accomplir le mal auquel tu penses,

1. Le titre de riches-hommes (*ricos-hombres*) était porté en ce temps-là par les nobles du rang le plus élevé. Il s'appliquait aussi bien à ceux qui étaient proprement *comtes* (*condes*) qu'aux *podestats* (*potestades*) ou hauts dignitaires de l'entourage royal.

mais je te dis qu'à celui qui détournera mon frère de Zamora et fera cesser le siège, je donnerai tout ce qu'il me demandera ». Alors Vellido, sans ajouter mot, baisa la main de l'infante en signe de reconnaissance, et s'en alla. Il se dirigea vers la porte de la ville et dit au portier de la lui ouvrir s'il le voyait en danger ; il lui donna en cadeau le manteau qu'il portait. Puis, monté sur son cheval, il s'arrêta devant la maison d'Arias Gonzalo, et l'insulta grossièrement. Les fils du vieux défenseur de Zamora s'élancèrent à la poursuite de Vellido. Celui-ci s'enfuit vers la porte, que le portier lui ouvrit, et sortant de la ville, il se présenta devant le roi D. Sanche, lui baisa la main en signe de vasselage, et lui dit : « Seigneur, pour avoir conseillé aux Zamorans de vous livrer la ville, les fils d'Arias Gonzalo m'ont voulu tuer. C'est pourquoi je me présente à vous pour devenir votre vassal et je vous livrerai Zamora; si je n'y réussis pas, tuez-moi. » Le roi, dès lors, éprouva dans le traître une confiance aveugle. En vain un loyal chevalier zamoran du haut des créneaux de la muraille cria, pour prévenir toute trahison : « Roi Don Sanche, roi Don Sanche, ne dis point que tu n'es pas averti ; de la ville de Zamora un traître est sorti ; il se nomme Vellido Dolfos ; c'est le fils d'un traître ; il a commis quatre trahisons, et celle qu'il médite sera la cinquième. S'il te trompe, roi Don Sanche, que l'on ne dise point que je ne t'ai point averti. » Mais Vellido dit au roi : « Seigneur, c'est Arias Gonzalo qui fait dire cela, parce qu'il sait bien que je vous donnerai Zamora. » Sur quoi, feignant la colère, il demande son cheval comme s'il voulait partir, mais le roi, plein

de confiance, le retient, le comble de promesses, et va, seul avec lui, reconnaître la muraille, pour voir une porte dérobée que l'on ne ferme jamais, et par laquelle le traître offre de faire entrer cent chevaliers de Don Sanche. Celui-ci tenait à la main un épieu d'or, qui était le sceptre royal de cette époque ; il le passa à Vellido, qui profitant d'une circonstance favorable, le plongea dans le dos du roi, et tournant bride s'enfuit au galop vers la porte de la ville qu'on lui ouvrit une seconde fois au bon moment. Le Cid qui le vit s'enfuir, soupçonna quelque crime ; il demanda son cheval ; mais, dans sa hâte, il n'attendit pas qu'on lui eût mis ses éperons, et c'est pourquoi il ne put atteindre le traître. En le voyant entrer par la porte de la muraille, il lui jeta sa lance ; elle n'atteignit que le cheval. Il revint en prononçant cette imprécation fameuse : « Malheur au chevalier qui chevauche sans éperons ! »

Beaucoup des circonstances de ce meurtre sont historiques, mais la trahison, imaginée par les Castillans, ne l'est point. La trahison, d'après la *Chanson,* aurait consisté dans l'acte de Vellido baisant à titre de vassal la main de Sanche, et le frappant ensuite par derrière ; mais ces deux faits sont faux, d'après le récit historique du moine de Silos. Ce dernier assure que les assiégés envoyèrent un chevalier de grande audace, qui frappa de sa lance le roi, à l'improviste et face à face, puis s'élançant au galop de son cheval, rentra sain et sauf par l'une des portes de la cité, ouverte pour lui ménager une retraite, comme il était convenu. On comprend que ce fait, qui a les caractères d'une prouesse, se soit transformé en trahison dans une nar-

ration d'origine castillane. Si l'héroïsme de Mucius Scævola, au lieu d'être entré dans l'histoire par l'intermédiaire des chroniqueurs romains, y était arrivé par les récits étrusques, le nom de Scævola serait resté odieux dans l'histoire ancienne comme celui de Vellido dans celle d'Espagne.

Poursuivons l'analyse du poème :

Le traître fut enchaîné à Zamora par Arias Gonzalo ; le roi fut trouvé mourant par les siens. Don Sanche accepte la mort comme un châtiment de la violation du testament paternel : il demande à tous d'implorer son pardon d'Alphonse, lorsque celui-ci reviendra de la terre des Mores, et de le supplier de recevoir le Cid pour son vassal. Puis, prenant le cierge en main, il rendit l'âme.

Les Castillans songèrent aussitôt à venger leur seigneur. Ils défièrent les Zamorans, pour avoir donné asile à Vellido. Celui qu'ils chargèrent de soutenir leur défi fut Don Diègue Ordóñez, lequel, armé de toutes pièces et couvert de son bouclier, s'avança vers la muraille, appela à haute voix Arias Gonzalo, et lui dit : « Vous avez accueilli le traître Vellido : traître est celui qui garde chez lui un traître. C'est pourquoi je défie les Zamorans, aussi bien le grand que le petit ; je défie le vif comme le mort, celui qui est né comme celui qui est à naître ; je défie les eaux que vous buvez, les vêtements que vous portez ; je défie depuis les feuilles de la forêt jusqu'aux pierres de la rivière. » Cette curieuse formule de défi, qui comprend tous les êtres animés et inanimés d'une cité, ne nous a été conservée que dans ce poème, mais elle doit être au-

thentique : quelques parties s'en retrouvent dans les contrats du Moyen-Age. Elle devait être déjà archaïque et incompréhensible pour le poète, auteur de la dernière rédaction, car Arias Gonzalo, dans la réponse qu'il lui prête, ne paraît pas comprendre cette sorte d'interdit jeté par le provocateur sur tout ce qui appartient à la cité défiée : « Dans les actions des grands, quelle faute ont les petits, ou les morts dans ce qu'ils n'ont pas vu ? Mais les morts et les enfants mis à part, j'accepte le défi et te dis que tu en as menti. » Tu en as menti : c'était, en effet, la parole sacramentelle du défi.

On nomme des juges au courant du droit, zamorans aussi bien que castillans ; ils découvrent dans la loi que celui qui défie une cité, capitale d'un évêché, doit lutter contre cinq adversaires, l'un après l'autre, en changeant de cheval et d'armes pour chacun de ces cinq combats, et en obtenant un repos avant chacun d'eux pour prendre trois tranches de pain trempées dans le vin et boire du vin ou de l'eau. La sentence rendue, Arias Gonzalo rentre à Zamora, convoque tous les habitants et leur dit : « Mes amis, s'il est parmi vous quelqu'un qui ait été informé du meurtre du roi Don Sanche, avant qu'il ait été commis, je le supplie de le révéler, car je préférerais m'en aller avec mes fils chez les Mores à être vaincu dans le combat et à rester avec le renom de traître. » La coutume était que quiconque devait soutenir un défi s'assurât de la bonté de la cause qu'il défendait ; car le défi était fondé sur la ferme croyance que Dieu ne consentait jamais à la défaite du juste, et c'est pourquoi le défi

apparaissait comme une preuve judiciaire certaine. Alors, quand les Zamorans eurent répondu qu'aucun d'eux ne savait rien de la trahison, le vieux défenseur de Zamora fut rassuré. Il les congédia tous, rentra chez lui, et choisit quatre de ses fils pour le combat. Lui serait le cinquième et il lutterait avant ses fils, « car si l'accusation du Castillan est fondée, je mourrai le premier et ne verrai point votre infortune ; s'il a menti, je le vaincrai et vous ferai honneur ».

Le jour du combat arriva ; c'était un dimanche. Il ne faisait pas encore jour, le ciel était étoilé et tous dormaient à Zamora. Le vieil Arias Gonzalo revêtait déjà leurs armes à ses fils, les exhortant à la lutte et leur donnant sa bénédiction. Ensuite ceux-ci armèrent leur père et, montant à cheval, ils sortaient de leur palais, confiants en Dieu et en la bonté de leur cause. Mais tous à Zamora n'étaient point rassurés ni confiants, car brusquement survint l'infante Urraca, accompagnée de ses duègnes : elle retient les cinq chevaliers sur le pas de la porte. N'avait-elle donc pas la conscience aussi tranquille que les autres Zamorans ? Était-ce son affection pour son vieux gouverneur qui lui enlevait le sommeil ? Tout en pleurs, elle dit : « Arias Gonzalo, rappelez-vous que vous jurâtes à mon père, Don Fernand, que jamais vous ne m'abandonneriez, et maintenant vous voulez m'abandonner ! Je vous supplie donc de ne point aller combattre, puisqu'il y en a tant ici qui peuvent vous éviter d'y aller. » Le fidèle vassal obéit ; il quitta ses armes, et quoique beaucoup les lui demandassent, il ne voulut les donner qu'à un autre de ses fils, Pierre, qui était jeune

d'années, mais valeureux et très désireux de combattre. Le père, en le congédiant, le bénit et lui dit : « Va donc maintenant sauver les Zamorans, comme Jésus-Christ est venu sauver les hommes. »

Le ciel n'entendit pas ces bénédictions, pleines d'une sainte confiance. Le provocateur, Diègue Ordóñez, tua Pierre, puis Diègue, autre fils d'Arias Gonzalo ; le poète décrit en détail les incidents de ces combats, si intéressants pour son public de chevaliers et de riches-hommes ; nous n'en raconterons qu'un épisode qui nous fera assister à cette lutte impitoyable et acharnée, et connaître les formules légales qui régissaient ces duels. Le provocateur, Diègue Ordóñez, crie du milieu de la lice : « Don Arias Gonzalo, envoyez-moi un autre de vos fils, car, Dieu soit loué, j'en ai déjà vaincu deux ! » Les juges lui firent remarquer que le second des fils morts n'était pas encore vaincu, car il gisait dans l'intérieur de la raie qui marquait la limite du champ-clos. Il fallait que le vainqueur tirât le cadavre hors de cette raie, en ayant soin de ne point mettre lui-même les pieds de l'autre côté de cette limite. Ainsi fait Diègue Ordóñez à grand'peine ; puis, revenant au milieu de la lice, il posa la main sur un poteau qui était là, pour attester sa victoire, et dit qu'il préférait lutter avec un vivant à sortir un mort du champ. Alors vinrent les juges, qui le prirent par la main et le conduisirent hors des limites, afin qu'il se reposât, prît les trois tranches de pain, bût le vin, et changeât d'armes et de cheval. Celui qui, sans être conduit par la main des juges, mettait le pied hors de la raie de son plein gré ou malgré lui, était, du fait

même, déclaré vaincu. Les juges prirent donc par la bride les chevaux de Diègue Ordóñez et du troisième fils d'Arias Gonzalo, nommé Rodrigue Arias, et ils les conduisirent dans la lice. Ils s'élancent l'un contre l'autre. Le Zamoran traverse de sa lance le bouclier de Diègue Ordóñez, mais celui-ci fend l'écu et blesse le Zamoran. Les lances hors de service, ils mettent main aux épées, et le Zamoran coupe le bras gauche de Diègue Ordóñez jusqu'à l'os. En se sentant blessé, Diègue Ordóñez décharge un coup d'épée sur la tête du Zamoran avec une telle force qu'il lui fend le casque, le capuchon de fer de la cuirasse et la moitié du crâne. Mais, quoique blessé à mort, le Zamoran peut encore attaquer Diègue Ordóñez et frapper son cheval à la tête de telle sorte que celui-ci, emporté, entraîne son maître hors de la raie, tandis que le Zamoran, qui le poursuit, tombe mort à l'intérieur de la limite. Diègue Ordóñez n'était donc pas vainqueur, puisqu'il était sorti des limites, pas plus que le Zamoran, qui n'en était pas sorti, mais qui était mort. En vain Diègue Ordóñez voulait-il rentrer en lice pour combattre le quatrième et le cinquième fils d'Arias Gonzalo ; les juges ne le lui permirent point, et ils ne voulurent point décider si les Zamorans étaient vaincus ou non.

De la sorte le poète laisse mystérieusement indécis le duel, sans que l'accusation des Castillans soit prouvée, et sans que l'ombre de soupçon qui plane sur Zamora soit entièrement dissipée ; cette incertitude, ce mystère profondément artistique, dominent également dans la scène finale du poème, que nous pouvons appeler son épilogue.

Lorsque Alphonse apprit la mort de son frère, il s'échappa de la cour du roi more de Tolède et vint planter sa tente devant Zamora, où accoururent lui rendre hommage tous ses sujets, d'abord les Léonais et les Galiciens, heureux de retrouver leur ancien roi, puis les Castillans, qui le reçoivent pour seigneur, à condition qu'il jure n'avoir pas été l'instigateur de la mort de Don Sanche.

Remarquons qu'un serment de ce genre, après l'assassinat d'un roi, était une garantie nécessaire contre les ambitieux qui aspiraient au trône. L'histoire romaine nous en offre un exemple : lorsque Dioclétien fut élu empereur après l'assassinat de Numérien, il tira son épée et jura par le soleil, qui voit tout, qu'il n'était pour rien dans la mort de son prédécesseur; puis, s'adressant à Arrius Aper, préfet du prétoire, il dit : « Voilà l'assassin », et il le transperça de son épée, comme s'il immolait une victime destinée aux dieux infernaux. Le serment de Don Alphonse est un fait historique rapporté par un de ses contemporains, Pierre, évêque de Léon, qui assure qu'il jura en présence de douze chevaliers castillans. La fiction de notre poème consiste à supprimer ces douze chevaliers et à personnifier toute la Castille dans le Cid, qu'elle laisse seul en face de son roi. Il raconte que le serment fut demandé au nouveau roi par les Castillans, et qu'après cela, ils lui baisèrent tous la main en signe de vasselage, prélats, riches-hommes et conseils des villes, sans qu'aucun osât exiger de lui le serment convenu. Restait le Cid, qui s'était tenu à l'écart. Alors Alphonse dit aux seigneurs de la cour : « Puisque vous

tous m'avez reçu pour seigneur, veuillez me dire, je vous prie, pourquoi le Cid ne m'a point baisé la main : je l'ai toujours protégé, pour obéir à mon père Don Fernand qui me l'a recommandé en mourant. » Le Cid lui-même entendit ces paroles, il se leva et dit : « Seigneur, tous ceux que vous voyez ici, quoiqu'aucun n'ose vous le dire, soupçonnent que Don Sanche fut tué à votre instigation ; c'est pourquoi, si vous ne vous disculpez point sous la foi du serment, jamais je ne vous baiserai la main. » Ainsi parla le vassal qui plus que nul autre avait besoin de gagner les bonnes grâces du nouveau roi, puisqu'il était le plus compromis de tous dans les récentes guerres de Don Sanche contre Don Alphonse. Celui-ci se décide à jurer, accompagné de douze de ses vassaux, dans l'église Santa-Gadea (Sainte-Agathe) de Burgos. C'était le lieu consacré en Castille à ces sortes de serments publics. Tous chevauchent vers l'église.

Le moment solennel arrivé, le Cid prend les Évangiles et les place sur l'autel de Santa-Gadea : le roi tend les mains sur le livre, et le Cid commence à l'admonester : « Roi Don Alphonse, êtes-vous venu ici jurer que vous n'avez point conseillé la mort du roi Don Sanche, mon seigneur ? » Le roi, entouré de ses douze vassaux, répond : « Oui, je le jure .» Le Cid formule alors la malédiction habituelle. « Si votre serment est mensonger, que Dieu permette qu'un traître vous tue ; qu'il soit un de vos vassaux, comme Vellido l'était du roi Don Sanche, mon seigneur. » Force fut à Alphonse de répondre : « Amen ! », mais en prononçant la parole sacramentelle, son visage pâlit. Le Cid,

qui n'était pas encore satisfait, réitéra trois fois, comme c'était son droit, l'apostrophe et la malédiction, à laquelle répondaient le roi et ses douze vassaux, et chaque fois qu'Alphonse acquiesçait par un « Amen ! », son visage pâlissait.

La cérémonie du serment achevée, le Cid voulut baiser la main de Don Alphonse, mais celui-ci, plein de colère, n'y voulut point consentir, et à partir de ce moment il détesta son vassal. Un romance[1] ajoute même qu'il l'exila sur-le-champ : « Ne reviens dans mon royaume qu'au bout d'un an ! » — « Soit, répondit le Cid, car depuis que vous régnez c'est le premier ordre que vous ayez donné. Vous m'exilez pour un an, et moi, je m'exile pour quatre. » — Lorsqu'il partit, trois cents chevaliers suivirent le Cid en son exil : tous tenaient à la main une lance au fer aigu, et au bras, un écu à frange rouge.

Le poème qui s'ouvre si magistralement par la mort du roi Don Fernand s'achève par cette scène grandiose du serment de Don Alphonse, admirable par la profondeur du sentiment et par l'intensité avec laquelle l'intérêt se trouve concentré sur la figure du Cid. La mort de Don Sanche laisse le héros livré sans protection à la rancune d'Urraca et d'Alphonse, qui le regardent comme la cause de leurs malheurs ; personne plus que lui n'a besoin de protecteurs auprès du nouveau roi. Et cependant, lorsque ce dernier obtient le pouvoir et que la Castille entière se prosterne devant lui, le Cid se dresse seul pour rendre le dernier tribut

1. *Primavera y Flor de Romances*. Berlin, 1856, tome I, p. 160.

de la fidélité castillane au maître assassiné, et pour obliger le nouveau roi à s'incliner devant les lois du royaume qu'il va gouverner.

La scène impressionne vivement notre esprit, et nous ne saurions oublier cette poétique indécision que le poète nous montre dans les replis mystérieux de la conscience royale. Le roi jure qu'il dit vrai, comme un bon chrétien, mais en jurant il pâlit. Cette pâleur du visage est la traduction la plus heureuse de l'invincible défiance avec laquelle la Castille recevait son nouveau maître.

Telle est la *Chanson du Siège de Zamora,* où l'histoire et la poésie se marient pour enfanter auprès du lit mortuaire du premier roi de Castille la destinée aventureuse de ses héritiers. Une fatalité tragique pèse sur cette famille héroïque ; divisée comme celle des fils d'Œdipe, elle déchaîne à force d'ambition la malédiction paternelle, et elle s'enfonce dans un abîme de maux. Le jongleur, emporté par la grandeur poétique du sujet, trace un admirable tableau historique, qui nous montre, à côté des portraits authentiques des figures principales, une minutieuse et vive peinture des passions politiques, des devoirs sociaux et des mœurs chevaleresques des riches-hommes et hidalgos du XIe siècle. C'est un morceau de la vie publique que le poète a su heureusement découper dans la succession orageuse des événements qui aboutirent à l'union définitive des deux royaumes principaux de la Péninsule. Il l'entoura habilement d'une action épique qui a ému pendant des siècles les générations successives.

Il n'y a pas eu de sujet plus souvent repris par les chroniques, les romances et les poésies lyriques du Moyen-Age, par les comédies, depuis Jean de la Cueva, Lope de Vega et Guillén de Castro jusqu'au duc de Rivas, Bretón de los Herreros et Donoso Cortés, dans des poèmes de goût classique et académique. La bibliographie du sujet, dressée par Fernández Duro, est des plus copieuses. Mais, si toutes ces œuvres font bien ressortir l'importance historique des événements, si elles expriment bien la fureur guerrière, la grandeur des types et des scènes, aucune, selon moi, n'atteint à cette énergie dramatique et à cette habileté artistique dont le vieux jongleur a fait montre dans l'ensemble de sa conception.

Les guerres occasionnées par le testament de Fernand Ier remplirent les esprits de haine. Les partisans d'Alphonse, tel que le moine de Silos, qui était contemporain, voyaient dans l'inhumaine férocité de Sanche à l'égard de ses frères un fait d'atavisme, une manifestation de ce que l'archevêque Rodrigue de Tolède appelait « le sang féroce des Goths » ; ils se souvenaient qu'au temps des Goths les funérailles d'un roi étaient d'ordinaire souillées du sang fraternel. De leur côté, les vassaux de Don Sanche trouvèrent dans la mort violente de leur roi un nouveau motif de haine contre Léon. Ils levèrent le siège de Zamora en hâte et emportèrent le cadavre royal au monastère castillan d'Oña ; ils l'y ensevelirent et mirent sur la tombe une inscription, moitié prose et moitié vers, pleine de passion, qui est une accusation formelle et réitérée contre la sœur du défunt roi : « Ci-gît la poussière et l'ombre de San-

che ; c'était un Pâris pour la beauté, un Hector pour la bravoure. Sa sœur lui enleva la vie, femme à l'âme cruelle, qui ne le pleura pas. Il mourut devant Zamora, le 7 octobre 1072, tué à l'instigation de sa sœur Urraca par Vellido Adolfo, grand traître. » Un autre passage de chronique, écrite sans doute lors de la mort du roi, accuse à la légère Alphonse de parjure (car elle imagine que ce dernier était caché à Zamora), et les Zamorans de tromperie et de parricide.

Comme l'on voit, ces guerres si acharnées et fratricides du XIe siècle offraient de beaux sujets de poèmes, des sujets aussi émouvants que ceux du siècle antérieur, si riche en scènes de violence et de vengeance. Mais notre poète, tout en considérant les choses à un point de vue castillan, sut éviter cette haine contre Urraca et Léon qui perce dans l'épitaphe d'Oña et la chronique précitée. Il se garda également de l'aversion contre le cruel Sanche, dont les historiens se font, en général, l'écho. Loin de là, il sait donner de la dignité aux faits réels qu'il rapporte et il entoure les deux partis ennemis d'une sympathie conciliante et libre de passion. Dans le roi Sanche il voit le guerrier heureux, que l'on aime pour sa beauté juvénile, pour sa valeur irrésistible, pour sa mort prématurée qui l'arrête au milieu de ses plans ambitieux ; mais il voit aussi les défauts de cette nature vigoureuse, la colère impatiente, l'impétuosité aveugle, le dédain de la malédiction paternelle. Dans Urraca, il montre la souveraine qui sait inspirer un amour héroïque à tous ses vassaux, la princesse à l'âme virile, la femme infortunée qui, poussée aux dernières extrémités, en arrive à songer au fratri-

cide, sans assez de vertu pour repousser cette idée, sans assez de perversité pour l'accueillir.

Sans doute, plusieurs de ces traits ne sont pas de l'invention du poète qui donna au poème sa dernière forme. Il dut exister une rédaction antérieure faite au moment même où se passaient les événements. Cette rédaction devait respirer la même haine que l'épitaphe d'Oña contre l'infante à l'âme cruelle ; elle devait contenir la menace fratricide d'Urraca, ses promesses à Vellido et noter l'impunité de celui-ci. Tous ces détails furent atténués postérieurement par autant de traits qui en sont la contre-partie : l'avis loyal que le chevalier zamoran adresse à Sanche, l'emprisonnement du traître et l'ignorance où étaient les Zamorans de la trahison. Cette ignorance, notamment, n'a pu être imaginée qu'assez longtemps après les événements, puisqu'elle est contraire à la réalité historique et que la complicité des Zamorans dans le meurtre est affirmée par le moine de Silos.

Ce mélange d'éléments divers, bien qu'inhabile parfois, ne diminue en rien l'art du poète qui a travaillé postérieurement sur les grossiers matériaux primitifs. Loin de là, il n'a eu que plus de mérite à sauvegarder son originalité de la double influence qu'exerçaient sur elle une œuvre antérieure à la sienne et, plus encore, la routine générale de l'épopée. C'était, en effet, une règle épique de considérer le monde comme divisé en deux partis, celui des bons et celui des méchants, aussi difficiles à confondre, selon une heureuse comparaison de Léon Gautier, que les pions blancs ou noirs de l'échiquier, et c'était une règle non moins impérieuse de

terminer toujours le récit par le châtiment des traîtres à la satisfaction des honnêtes gens : au point que des poèmes, comme *Huon de Bordeaux,* dont les personnages ne sont ni entièrement bons ni entièrement mauvais, mais mêlés de l'un et de l'autre, ne réussirent pas eux-mêmes à se soustraire à cette obligation de distribuer récompenses et châtiments. Contrairement à cette enfantine interprétation morale de la vie, la *Chanson du Siège de Zamora* se refuse à voir des traîtres dans les Zamorans ; elle ne décide même pas s'ils sont coupables, ou non, de garder chez eux le traître Vellido. Aussi laisse-t-elle la lutte finale indécise, chose extraordinaire et, si je ne me trompe, unique dans le dénouement d'un poème épique. Le poète avait l'art des demi-teintes, presque ignoré dans l'épopée médiévale ; il voyait la vie avec cette complexité indécise qu'elle présente au regard attentif.

Notre poète a estimé que l'action comportait nécessairement un traître, Vellido, mais un seul lui a suffi. Il l'a reçu de ses prédécesseurs, mais il a réservé son indépendance dans la façon de le peindre ; bien loin de s'obstiner à le châtier, il ne s'est même pas préoccupé de satisfaire la curiosité du vulgaire et de nous faire connaître le sort réservé au coupable. L'indifférence du poète sur ce point nous paraît digne d'approbation, quand nous mettons en parallèle les inventions gauches et mêmes choquantes par lesquelles des successeurs tard venus ont essayé d'y remédier en imaginant pour Vellido des châtiments de leur façon.

Au-dessus des divers personnages du poème se détachent deux types d'une singulière noblesse, et il importe

de remarquer que l'un est léonais et l'autre castillan. Le premier, c'est Arias Gonzalo, le défenseur de Zamora, qui représente la loyauté, l'abnégation, la sagesse. Pour qu'on ne puisse accuser la cité de trahison, il sacrifie, sans faiblir, ses fils l'un après l'autre, confiant dans la justice divine qui ne peut permettre que l'innocent succombe et toujours déçu dans son espoir. Le Castillan, c'est le Cid, présenté ici sous un aspect particulier. Ce n'est pas le Campéador, le triomphateur de maintes batailles ; ici la loyauté politique l'emporte sur l'héroïsme guerrier. La dernière volonté du roi l'élève au rang de conseiller et de guide des princes ennemis, mais il est en même temps le vassal de l'un d'eux et son devoir, en cette qualité, est en lutte avec ses affections, avec ses intérêts et ses obligations vis-à-vis des autres. Ce conflit dramatique se présente sous sa forme la plus émouvante à propos de Doña Urraca, son amie de jeunesse, qu'il lui faut combattre : situation bien imaginée que, plus tard, la poésie rendra plus intéressante encore en supposant la princesse amoureuse et victime de son ancien compagnon.

Si, pour terminer, nous comparons les deux poèmes où se reflètent les luttes des Castillans et des Léonais, nous signalerons une différence notable, qui offre, selon nous, un enseignement historique intéressant.

Dans le *Poème de Fernand González,* le roi de Léon, victime d'une ruse du comte de Castille, — le comte à son tour victime d'une vengeance traîtresse et prisonnier des Navarro-Léonais, — l'amour d'une femme qui le protège dans les périls, — enfin les disputes violentes de

roi et du comte, tout cela forme un tableau plein de vie, de rudesse, de passion, qui peint bien l'époque où la lutte entre les deux peuples atteint son point culminant. Toute l'injustice, dans ce poème, est du côté de Léon, tout le bon droit, tout le courage du côté de la Castille, en faveur de laquelle se produit le dénouement.

Très éloigné d'interpréter le différend d'une manière si absolue, le poète qui chante le *Siège de Zamora* concède la loyauté et le courage à dose égale aux Léonais et aux Castillans ; la vengeance que les Léonais veulent tirer de la mort de leur chef prend la forme plus noble d'une action judiciaire, et le poète évite de prononcer un jugement définitif en faveur d'aucune des deux parties. Il n'a garde de faire injure à Léon ; son indécision trahit de l'estime et annonce l'union indissoluble des deux royaumes.

L'esprit de représailles et d'hostilité qui l'inspire ne pouvait faire du *Poème de Fernand González* un poème national. Mais l'élévation artistique que l'on découvre dans la *Chanson du Siège de Zamora,* l'harmonie déjà plus parfaite des éléments que l'on y sent encore en lutte, nous annoncent que l'épopée, si elle oublie les discordes civiles, pourra produire un chef-d'œuvre, qui, plus encore que castillan, sera vraiment national. Ce chef-d'œuvre c'est le *Poème de Mon Cid.*

CHAPITRE III

LE « POÈME DE MON CID »

Le jésuite Masdeu, dans un accès de scepticisme qui l'a rendu célèbre, n'a pas craint d'écrire : « Sur Rodrigue Diaz, le Cid Campéador,... nous ne pouvons rien affirmer avec probabilité, pas même qu'il ait existé. » Cette assertion, émise en 1805, fit fortune pendant vingt ans, après quoi se déchaîna sur notre héros une tempête pire que la première : celle du discrédit. Elle commença avec deux historiens français, Rosseew Saint-Hilaire et Romey, dont la « Cidophobie », pour reprendre l'expression d'Huber, trouva promptement son apôtre le jour où, en 1849, le savant orientaliste hollandais R. Dozy publia ses *Textes et résultats nouveaux sur le Cid*. Dozy employa son érudition à détruire le type de chevalier chrétien, de héros national que nous étions habitués à considérer dans le Cid, et à nous offrir en échange un aventurier redoutable ; celui-ci, tel qu'il nous le représentait, avait passé ses meilleures années au service des rois mores de Saragosse, — il avait combattu comme mercenaire tantôt au service du Christ, tantôt au service d'Allah, — il avait ravagé de la manière

la plus barbare une province de sa patrie, — il avait vécu moitié en more moitié en chrétien, — il avait exalté son imagination par la lecture des exploits des plus fameux capitaines arabes, dont il n'avait retenu que trop bien le précepte formulé par Mahomet : « guerroyer c'est tromper », — il avait manqué à ses conventions et serments les plus solennels, — il avait brûlé vifs ses prisonniers ou les avait livrés aux crocs de ses chiens. Voilà ce qu'avait été le Cid, au témoignage de Dozy ; et pourtant en faveur de ce même Cid qu'il « aurait fait brûler par ses inquisiteurs comme hérétique, comme sacrilège, s'il avait vécu sous son règne », Philippe II avait engagé un procès de canonisation, et si celui-ci ne fut pas terminé, il n'y eut point à cela d'autre raison qu'un brusque départ de l'ambasseur espagnol hors de Rome, — départ motivé par les événements de la politique générale.

L'éminent orientaliste hollandais, auquel l'Espagne doit une reconnaissance particulière parce qu'il lui a consacré une bonne part de son fécond labeur, brillait plus par des qualités d'érudit et d'artiste que par celles de critique ; son imagination entrait en jeu plus facilement que sa raison, et bien souvent elle la dominait. Ainsi s'explique qu'il se soit si gravement trompé sur la chronologie des deux poèmes anciens qui célèbrent le Cid. L'idée qu'il s'était faite du Cid historique exigeait que le type dépeint dans le poème des *Enfances de Rodrigue* sous des couleurs peu sympathiques, un Cid violent, altier, qui traite son roi avec un brutal dédain, fût plus ancien que le type qui nous est présenté dans le *Poème de Mon Cid,* un Cid respectable, généreux, qui

triomphe avec dignité et déférence de la colère injuste du roi : cette grandeur d'âme dans le Cid ne pouvait être pour Dozy que le résultat d'une idéalisation tardive. En vain l'érudit espagnol Milá, dans un livre qui provoqua sur-le-champ l'admiration de l'Europe entière, a prouvé que le rapport chronologique entre les deux poèmes était précisément le contraire de ce que Dozy croyait : celui-ci réimprima sept ans plus tard ses assertions premières, inébranlable dans sa thèse sans s'inquiéter même de l'existence de Milá [1].

Est-ce que, en réalité, il y a une contradiction si complète entre le personnage du Cid et le poème le plus ancien qui lui est consacré ? Nous ne pouvons raconter ici la biographie de notre héros : le lecteur la trouvera tracée avec une sympathie intelligente dans le livre de Buttler Clarke [2]. Je me bornerai à indiquer quelques traits saillants de la figure du Cid, ceux qui aident à comprendre son poème.

La carrière du Cid fut très rapide. Pendant les huit années du règne de Sanche II, le Cid fut armé chevalier, c'est-à-dire qu'il débuta dans l'armée, et arriva à une des situations les plus élevées de la Cour, celle de porte-étendard royal ; l'esprit guerrier et ambitieux du roi Sanche trouvait dans le Cid un aide précieux pour les guerres contre Alphonse et les autres princes, ses frères. Mais, Don Sanche ayant été tué à

1. M. Milá, *De la poesía heroico-popular castellana*. 1874, p. 229-258. — R. Dozy, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne*, 3e édit. 1881, tome II, p. 1-233.

2. *The Cid Campeador and the waning of the crescent in the west*, 1902, dans la collection « Heroes of the Nations ».

Zamora, et Alphonse ayant hérité du royaume, la situation du Cid à la cour du nouveau roi était difficile : il avait pris une part trop importante aux victoires du roi défunt et au serment exigé du nouveau roi, pour que celui-ci le regardât avec sympathie. Cependant Alphonse appréciait les qualités de vassal dévoué que le Cid avait montrées au service du feu roi, il l'accueillit parmi les siens et lui fit l'honneur de le marier avec Chimène Diaz, fille du comte d'Oviedo, et princesse de sang royal, puisqu'elle était cousine-germaine du roi et petite-fille de roi. Mais il ne tarda pas à prêter une oreille complaisante aux courtisans envieux qui le brouillèrent avec le Cid, et il condamna celui-ci à l'exil en 1081.

Le refuge habituel des nombreux seigneurs exilés (quiconque encourait la défaveur royale partait pour l'exil sans aucune procédure préliminaire), c'étaient les divers royaumes musulmans de la Péninsule, où le seigneur chrétien recevait toujours bon accueil à cause de sa supériorité à la guerre et de son armement meilleur que celui des Mores. Aussi le Cid exilé se dirigea-t-il vers la cour more de Saragosse, mais il s'y présenta avec plus de prestige que celui d'un simple auxiliaire, et ce fut un vrai protectorat qu'il exerça sur trois rois mores successifs. En ce temps-là le roi more de Lérida était un protégé du comte de Barcelone, et celui-ci avec l'aide de quelques grands seigneurs catalans et français, ceux de Besalú, d'Ampurdan, de Roussillon, de Carcassonne, avec les comtes de Cerdagne et d'Urgel, alla assiéger le château de Almenar, qui appartenait au roi de Saragosse. Le Cid, plein de sa-

gesse, conseilla au roi de Saragosse d'éloigner à prix d'or les assiégeants, qui étaient nombreux et redoutables, mais les comtes et le roi de Lérida, confiants en eux-mêmes, repoussèrent le messager qui leur proposait de l'argent. Le Cid en conçut une grande irritation ; il ordonna aux siens de prendre les armes, il alla offrir la bataille aux assiégeants et leur fit lever le siège, s'emparant même du comte de Barcelone et de beaucoup de Catalans et recueillant un riche butin. Le Cid garda les prisonniers cinq jours pour leur prouver qu'il n'était au pouvoir de personne de les lui arracher, puis il les renvoya en liberté.

Cet incroyable succès valut au Cid une popularité immense. A son retour à Saragosse il fut reçu en triomphe par la cité entière ; le roi more le combla d'honneurs et de richesses, lui donna le pas sur son propre héritier et fit de lui en quelque sorte le maître de tout le royaume.

Cependant l'exilé ne pouvait oublier ni la Castille ni son roi. Il apprit que l'Empereur Alphonse faisait une expédition malheureuse sur le territoire même de Saragosse, et aussitôt il accourut à son secours, prouvant par là que, lors même qu'il était au service des musulmans, c'est lui qui restait leur maître, et qu'il n'hésitait pas à secourir, à leur détriment, le roi par qui il avait été injustement exilé. Alphonse, au moment du danger, accueillit bien le Cid et l'invita à entreprendre avec lui le voyage de retour vers cette Castille, dont le Cid avait si douce souvenance ; mais en route l'empereur montra à nouveau de la jalousie et de la rancune, si bien que le Cid, rempli d'amertume, jugea pré-

férable de retourner à Saragosse. Dans la suite, une seconde et une troisième fois, il essaya encore de se reconcilier avec l'empereur en l'aidant dans ses guerres ; mais Alphonse, toujours jaloux de la gloire du Cid, finissait par se fâcher ; c'est ainsi qu'une fois il fit arrêter la femme et les enfants du héros, en même temps qu'il le dépouilla de tous ses domaines ; une autre fois, dans sa colère, il insulta le Cid lui-même et donna ordre de l'arrêter. De la sorte, le Cid, attiré sans cesse par son attachement à « Castille la gentille » et à son « seigneur naturel », éprouva la vérité de l'apophtegme célèbre : le roi était, envers notre héros, comme le feu qui de loin réchauffe, mais de près brûle.

Le Cid dut comprendre que pour l'empereur et lui la Castille ne suffisait pas, et il décida de se procurer pour lui-même un autre royaume.

Valence était la perle de la Méditerranée musulmane : elle était convoitée depuis longtemps par les rois de Castille, les comtes catalans et les rois mores des environs. C'est contre tous ces ennemis que le Cid dût lutter pour s'assurer la difficile conquête de la cité.

Le comte de Barcelone ne tarda pas à disputer Valence au Cid, mais celui-ci le fit prisonnier pour la deuxième fois. Il voulut alors lui rendre sensible toute l'humiliation de cette seconde captivité, et pour cela il le traita durement, l'obligea à consentir pour lui-même à une rançon de quatre-vingt mille marcs et pour les autres Catalans à des indemnités importantes, et il ordonna qu'on vint lui en apporter le montant. A défaut d'argent quelques-uns amenèrent leurs

fils et leurs parents en otages ; mais le Cid, compatissant, rendit l'argent et les otages, qu'il laissa rentrer librement chez eux. Ce beau trait de générosité toucha le comte de Barcelone si profondément qu'il sollicita avec insistance l'amitié du Cid et maria un sien neveu, qui était aussi comte de Barcelone, avec une fille du héros castillan.

Bientôt ce fut encore Alphonse de Castille qui mit à profit une absence du Cid hors de Valence pour s'acharner sur l'exilé et lui disputer, avec l'aide d'une flotte de Gênois et de Pisans, la possession de cette enviable cité. Mais le Cid marcha alors sur une province de l'empereur, la Rioja, dont le gouverneur était un ennemi mortel du Cid, le comte García Ordóñez ; avec son armée il s'abattit comme un nuage sur la contrée, la mit à feu et à sang avec la dernière cruauté et envoya au comte García l'avis insolent qu'il l'attendrait sept jours pour le cas où il voudrait venir le chasser de là ; mais le comte ne s'empressa point à la défense de son domaine, et l'empereur dut lever en toute hâte le siège de Valence et courir au secours de ses états. Le Cid, à qui cette satisfaction suffisait, les abandonna aussitôt.

Voilà parmi les actions de notre héros une de celles qui ont paru le plus blâmables à Dozy. Mais le *Fuero ancien,* la loi des *Sept parties* et autres codes d'une époque encore plus civilisée que celle du Cid disposaient que, si le roi pouvait exiler sans preuve n'importe quel noble, celui-ci à son tour pendant son exil pouvait faire la guerre au roi, lui traverser ses domaines de chevauchées et même les lui voler.

Désormais il n'y avait plus personne en Espagne qui osât disputer Valence à l'exilé castillan. Ce fut alors l'Afrique qui envoya contre lui les armées almoravides. Ces mêmes troupes, qui venaient à Zalaca d'infliger à Alphonse une des déroutes les plus effroyables et sanglantes que la chrétienté ait connues, s'approchaient maintenant de Valence pour l'arracher aux mains du Cid. Déjà une nuit, du haut des tours de Valence, on avait aperçu les feux de l'armée musulmane à la grande joie des habitants de la ville ; mais une pluie torrentielle se déchaîna, et au matin quand le ciel s'éclaircit, il n'y avait plus trace de l'armée de secours. La peur du Cid avait suffi à la faire disparaître.

L'assiégeant resserra le siège, imposa à la ville une famine atroce, empêcha le départ des bouches inutiles, brûla les affamés qui abandonnaient la ville ou les fit déchirer par des chiens. Enfin Valence ouvrit ses portes au vainqueur, et ces assiégés défaillants d'inanition s'avancèrent vers lui, au dire d'un historien arabe, comme s'ils s'étaient levés de leurs tombes, à la trompette du Jugement Dernier, pour comparaître devant Dieu. L'occupation de Valencia par le Cid ne se fit pas sans cruauté. Ben-Bassam la déplore sur un ton déclamatoire : « Combien d'enceintes magnifiques, où personne n'osait pénétrer, pas même par la pensée, virent leur mystère profané par ce conquérant tyrannique ! Combien de jeunes filles enchanteresses, qui lavaient avec du lait la pourpre de leurs joues et qui par leurs dents et leurs lèvres faisaient envie aux perles et au corail, furent épousées par la pointe des épées castillanes et foulées aux pieds par cette soldatesque

insolente ! » Faisons toutefois dans ces exclamations la part de la rhétorique : à vrai dire, en dehors de la spoliation, qui était la condition nécessaire de la reconquête de l'Espagne sur les Arabes, les chroniques arabes les plus détaillées n'attribuent au Cid aucun massacre, aucun trait de violence, aucune manifestation de cette brutalité raffinée, dont les Normands venaient de faire preuve en 1064 à la prise de Barbastro, torturant les prisonniers et les rendant témoins du déshonneur de leurs épouses, ou encore dont les chevaliers français étaient coutumiers envers leurs prisonniers et otages, au témoignage des chansons de geste, qui nous les représentent leur arrachant les yeux, leur coupant nez, jambes et bras. La guerre, à cette époque, atteignit un degré incroyable de férocité. J'insiste donc sur la nécessité de juger les événements en relation avec l'époque dans laquelle ils se produisirent. En effet les défauts, que les mœurs et l'opinion d'une époque ne réprouvent pas, peuvent exister chez un homme de cette même époque sans affecter son intégrité morale ni l'élévation de son caractère ; au contraire ces mêmes défauts, s'ils sont regardés comme des défauts par la société contemporaine, suffisent dès lors amplement à avilir celui qui en est atteint.

De nos jours on a jugé le Cid sans tenir compte des mœurs de son temps et même, comme nous l'avons vu, sans se souvenir des devoirs et des droits que des institutions aujourd'hui disparues lui créaient. Loin de là, on a bâti la vie du Cid avec toutes les fictions que la légende a accumulées sur lui, avec toutes les « niaiseries apologétiques », selon l'expression de

Gracián, que ses admirateurs avaient proférées. On en est venu à reconstruire le caractère du héros sans négliger aucune des calomnies que la haine attira sur lui, sans les atténuer jamais, en les aggravant quelquefois, et l'on est arrivé ainsi à ce résultat que le Cid dépeint par Dozy est pire encore que celui que ses contemporains les plus hostiles nous révèlent. Mais, malgré cet abus des couleurs sombres, sa figure brille encore d'un éclat grandiose et imposant, telle que la terreur la projetait dans l'imagination des musulmans, telle que l'évoquent pour nous les pages passionnées de Ben-Bassam : « Le pouvoir de ce tyran, dit Ben-Bassam, s'accrut chaque jour : il en vint à en faire sentir le poids aussi bien sur les sommets que dans les bas-fonds, si bien qu'il remplissait de frayeur grands et petits. On m'a raconté qu'à certain moment où ses ambitions étaient plus vives et son arrogance extrême, on l'avait entendu dire : « C'est le roi Rodrigue qui a « perdu cette péninsule, mais c'est un autre Rodrigue « qui la reconquerra », et ce propos jeta l'effroi dans tous les cœurs. Cet homme, fléau de son époque, était par son amour de la gloire, par la prudente fermeté de son caractère et par sa valeur héroïque, un des miracles que le Seigneur a réalisés. »

La conquête de Valence a été le grand service que le Cid a rendu à la chrétienté. Les Almoravides faisaient montre en Afrique d'une puissance et d'un fanatisme irrésistibles ; ils prétendaient représenter l'islamisme, et leur prince prenait le nom d'émir des musulmans ; ils venaient en Espagne rajeunir les forces épuisées des Mores d'Andalousie et ils mettaient en péril l'exis-

tence même des royaumes chrétiens, puisqu'ils avaient mis en déroute l'empereur à Zalaca et qu'ils lui avaient tué son fils unique à Uclés. Le Cid, par le seul fait qu'il établit à Valence une indestructible province chrétienne, arrêta la marche des Almoravides à l'orient de l'Espagne, au grand étonnement de tous les Musulmans. Ben-Bassam, que nous avons déjà cité, en fait le clair aveu : « La conquête de Valence par le Cid fut un coup de foudre pour tous les Mores de la péninsule, et couvrit toutes les classes de la société de douleur et de honte... Quand l'émir des musulmans (que Dieu lui soit propice !) eut connu cette offense nouvelle et qu'il eut appris cet horrible malheur, il fit de grands efforts ; Valence lui était un fétu dans l'œil ; il ne songeait qu'à elle ; elle seule occupait ses mains et sa langue. Ayant envoyé pour la reconquérir des troupes et de l'argent, il tendit ses lacets. »

Tout fut inutile. Une armée puissante que l'émir des musulmans envoya sous le commandement d'un de ses neveux, assiégea Valence pendant dix jours, mais le Cid, dans une sortie, la battit complètement. Le même historien Ben-Bassam nous raconte que le roi de Saragosse attribua la protection de son royaume contre l'invasion almoravide à la présence du Cid dans la position avancée de Valence. Les choses se passèrent bien ainsi : de Valence le Cid assura la tranquillité des royaumes chrétiens, qui se développaient alors dans les Pyrénées et qui étaient beaucoup plus faibles que celui de Castille, et le comte de Barcelone, jadis ennemi, maintenant ami du héros castillan, lui fut sans doute redevable d'éviter une crise et de ne pas voir

luire pour la Catalogne des jours plus funestes que ceux de Zalaca et d'Uclés. L'historien allemand V.-A. Huber s'est rendu un compte exact du service que le Cid rendit, de Valencia, non seulement à l'Espagne, mais à l'Europe entière, et il est certain que la mort de ce grand conquérant fut regrettée hors de l'Espagne ; une chronique du Midi de la France la déplore, parce que, dit-elle, « elle produisit un deuil profond dans la chrétienté et une grande allégresse parmi les ennemis païens ».

Chimène, la veuve du héros, défendit encore Valence pendant presque trois ans contre les attaques répétées des Almoravides, mais elle dut demander l'aide de son cousin Alphonse de Castille. L'Empereur accourut la secourir, mais, n'ayant personne capable de garder la cité, il l'incendia, puis l'abandonna en emmenant avec lui Chimène et le cadavre embaumé du Cid, que tous ses anciens vassaux entouraient. Les Almoravides pénétrèrent aussitôt dans la cité déserte, et un écrivain arabe, tandis qu'il en contemplait les ruines, écrivit : « Elle porte encore les vêtements noirs dont l'ennemi l'a couverte ; et son cœur, qui s'agite sur des charbons ardents, pousse encore des soupirs. »

Ces ruines fumantes de Valence, que l'Empereur malgré toute sa puissance était contraint d'abandonner, attestaient éloquemment le génie militaire et organisateur du héros, dont le cadavre, entre un cortège de lances, s'en allait reposer dans « Castille la gentille », qu'il avait tant aimée et qui avait été si ingrate envers lui.

Une légende postérieure suppose que le cadavre du

Cid s'en alla de Valence placé habilement sur un cheval, de telle sorte que par son aspect redouté il avait suffi à mettre en déroute les Almoravides assiégeants. Certes, cette légende du Cid triomphant même après sa mort est grandiose ; mais la réalité est plus touchante, puisqu'elle nous représente l'Empereur se rendant avec son armée dans une terre ennemie pour rapatrier les cendres du héros qui avait vécu sans cesse exilé.

On le voit : la biographie du Cid nécessite un commentaire approfondi, car elle se mêle à l'histoire entière de l'Espagne durant la seconde moitié du XIe siècle ; en elle se confondent les prouesses, les aspirations et les passions de ce temps, et celles-ci acquièrent une intensité nouvelle au contact de cette volonté sûre d'elle-même. Le Cid est la figure dans laquelle s'incarne l'Espagne chrétienne du Moyen-Age avec toute sa force et son relief, et dans le récit de sa vie se manifestent les conditions toutes particulières qui caractérisent l'Espagne de ce temps, à savoir : le morcellement du territoire entre de nombreux États, la co-pénétration entre musulmans et chrétiens, le mélange de lois et de mœurs romano-germaniques et arabes. Dans le Cid se montrent à nous tous les traits traditionnels du noble : il représente l'apothéose du vassal toujours loyal, même lorsqu'il en vient, sous le coup d'une injustice, à s'imposer à son roi par la violence ; il représente la glorification du conquérant dont l'aspect soulève l'admiration, lorsqu'il se montre couvert encore de la sueur, de la poussière et du sang de

la bataille. Il y a plus : le Cid résume en lui les tendances essentielles de l'esprit castillan, ses élans téméraires, son individualisme indomptable.

Pour toutes ces raisons, les chansons de geste célébrèrent le Cid, et elles firent de lui la personnification de l'Espagne et de la Castille. Dans la reconquête de l'Espagne sur les musulmans, dans la constitution de l'unité nationale la Castille prit pour elle la plus grosse part. Elle donna la preuve de la richesse de ses ressources, lorsque, à un des moments les plus critiques de la reconquête, sous les menaces du péril almoravide, elle put se passer du concours d'un héros comme le Cid et le laisser réaliser pour son compte un vaste plan historique, par lequel il fit trembler tous les musulmans de la péninsule avec une orgueilleuse témérité. Deux Castillans assumèrent la défense de l'Espagne : Alphonse à l'Occident et le Cid à l'Orient. L'un et l'autre déployèrent toute leur énergie dans la lutte, l'un et l'autre allèrent jusqu'à sacrifier leur fils unique dans la résistance aux Almoravides. Tous deux s'appliquèrent à une tâche analogue, mais Alphonse, qui avait un royaume puissant pour s'y appuyer, subit d'effroyables défaites, tandis que le Cid, qui n'avait que sa lance, mourut invincible. Aussi la poésie s'attacha-t-elle de préférence au Cid, parce que sans être souverain il fut plus puissant que beaucoup de souverains et qu'il fut, comme on disait jadis, le plus puissant chevalier du monde parmi tous ceux qui relevaient d'un suzerain. Voilà pourquoi le Cid fut chanté par les poètes, et non pour avoir été « ennemi de la royauté », comme le croyait Ernest Renan, trompé à

la suite de Dozy par une chronologie inexacte des poèmes relatifs au Cid.

En fait il existe un poème qui célèbre un Cid hautain envers son roi ; mais ce poème, loin d'être primitif, appartient à une époque très tardive, comme nous le verrons. En revanche, quarante années seulement après la mort du héros, vers 1140, s'offre à nous un poème plus ancien, qui nous représente un Cid immuablement fidèle à son injuste souverain : c'est le *Poème de Mon Cid,* que l'on appelle ainsi parce que notre héros y est souvent désigné sous le titre de « Mon Cid », titre dans lequel le pronom possessif exprime une respectueuse affection.

Ce poème nous est conservé dans un seul manuscrit, incomplet au début ; mais la critique possède des moyens, dont l'indication serait ici déplacée, pour reconstituer ce qui manque.

Le début du poème nous représentait le Cid couvert d'honneurs à la cour du roi Alphonse, qui l'envoyait recouvrer le tribut que les rois mores d'Andalousie payaient au roi de Castille. Mais à son retour il était accusé par les envieux d'avoir prélevé pour lui de grandes richesses sur le tribut, et le roi, courroucé, l'exilait. La partie du poème qui nous a été conservée commence au moment où le héros dit un tendre adieu à ses palais de Bivar, qu'il laisse démantelés [1] :

Pleurant très fortement de ses yeux, il tournait la tête

1. Trad. Damas-Hinard (revue et corrigée). De même pour les fragments suivants.

et il les regardait. Il vit les portes ouvertes et les huis sans cadenas, les perchoirs vides, sans fourrures et sans manteaux, et sans faucons et sans autours mués. Mon Cid soupira, car il éprouvait profondément de grands soucis. Mon Cid parla avec sagesse et mesure : « Grâces te soient rendues, Seigneur Père qui es là haut ! Voilà ce que m'ont attiré mes méchants ennemis ! » Alors ils pensent à piquer des deux, alors ils lâchent les brides. A la sortie de Bivar, ils eurent la corneille à droite, et en entrant à Burgos ils l'eurent à gauche. Mon Cid secoua les épaules et releva la tête : « Donne-moi l'étrenne, Alvar Fañez, car nous sommes exilés du pays ! » [v. 1-14].

Le Cid par cette attitude essaye d'éloigner de lui le mauvais augure. Impossible, cependant, d'imaginer une situation plus triste que la sienne, puisqu'il était exilé et dépossédé, sans les ressources nécessaires pour entretenir les vassaux fidèles qui consentaient à le suivre en exil. A son entrée dans Burgos il trouve les maisons fermées ; les habitants, en le voyant passer, se retirent de la fenêtre et s'écrient avec compassion : « Dieu ! quel bon vassal s'il avait un bon seigneur ! » Par crainte d'encourir le ressentiment royal, personne n'ose accueillir le Cid, ni lui vendre des provisions, ni même lui parler ; seule une enfant s'enhardit à lui adresser la parole, mais c'est pour le prier de s'éloigner au plus tôt. Le Cid fait halte non loin de la cité pour recevoir l'argent que lui prêtent deux juifs auxquels il laisse en gage des coffres remplis de sable, comme s'ils contenaient de grandes richesses : il eut d'ailleurs soin, plus tard, de les dédommager complètement de cette tromperie. Aussitôt après, il monte à cheval. La nuit était déjà venue. Avant de s'éloigner de la

cité, le Cid tourne la tête de son cheval vers la cathédrale consacrée à la sainte Vierge et après avoir fait un signe de croix il récite une courte prière, qui traduit avec force, en toute simplicité, un sentiment vrai et profond :

A toi je rends grâces, Dieu qui gouvernes le ciel et la terre !... De ce moment je quitte la Castille, puisque le Roi me tient en sa ire ; je ne sais si j'y rentrerai désormais en aucun jour de ma vie. Que votre vertu me protège, Dame de gloire, dans mon exil... Si ainsi vous faites et si mon bonheur est accompli, j'enverrai à votre autel de beaux et riches dons ; et je contracte la dette d'y faire chanter mille messes [v. 217-225].

Tous, alors, éperonnent leurs chevaux ; ils laissent derrière eux, dans l'ombre, la silhouette de la cité inhospitalière et ils se dirigent vers le monastère de Saint-Pierre-de-Cardeña, où Chimène s'était retirée avec ses deux filles pour y passer le temps de veuvage auquel l'exil de son mari la condamnait.

« Les coqs chantent à l'envi, et l'aube essaie de poindre quand le bon Campéador arrive à Saint-Pierre » [v. 235-36]. Remarquez cette notation rapide du lever du soleil ; elle est fugitive comme le sentiment qu'a éprouvé le voyageur pressé. C'est ainsi que notre jongleur a coutume de décrire, avec une brièveté qui exige de l'auditeur un esprit très éveillé à la poésie. L'abbé du monastère récitait matines à la clarté des premières lueurs du jour, et Chimène demandait au ciel sa protection pour l'exilé lorsque la troupe du Cid frappa au portail. Les moines accourent éclairer l'entrée avec des chandelles, et bientôt Chimène arrive

suivie de ses deux filles. Tandis que l'on échange des salutations, les cloches du monastère annoncent à toute volée l'exil du Campéador, que des hérauts proclament, en même temps, dans tout le voisinage. A cette nouvelle, cent quinze chevaliers, sans plus se soucier d'autre chose, accourent au monastère. Le Cid se réjouit de voir augmenter son cortège, mais il se souvient de sa pauvreté, et cette pensée le rend inquiet aussi bien sur le sort de sa famille proprement dite que sur le sort de sa famille militaire. Prenant dans ses bras ses deux filles, il s'écrie : « Plaise à Dieu et à sainte Marie que je puisse encore de ma main marier ces miennes filles ! » [v. 282] et se retournant vers ses vassaux : « Vous qui pour moi laissez maisons et héritages, que je puisse avant de mourir vous faire quelque bien ! ce que vous perdez, que vous le recouvriez au double ! » [v. 301-03] Tels sont les deux uniques souhaits du pauvre exilé !

Il ne prend qu'une nuit de repos dans le monastère, car le court délai de neuf jours que le roi lui a accordé pour sortir du royaume, est à son terme. Le poète le repète souvent : « Le délai expire et nous avons beaucoup à cheminer. » Le Cid entend la messe, et voici qu'arrive le moment des adieux :

Le Cid va embrasser Doña Chimène. Doña Chimène va baiser la main du Cid en pleurant de ses yeux et ne sachant que devenir ; et lui, il se remit à regarder ses filles : « Je vous recommande à Dieu, mes filles, et à ma femme et à l'Abbé. Voilà que nous nous séparons ; Dieu sait quand nous nous réunirons ! » Pleurant de leurs yeux au point que vous n'avez rien vu de pareil, ils se séparent les uns

des autres comme l'ongle de la chair. Mon Cid avec ses vassaux pensa à chevaucher. En les attendant tous, il se prend à tourner sa tête. Alors lui parla Minaya Alvar Fañez : « Cid, où est votre courage ? C'est en bonne heure que votre mère vous a mis au monde. Pensons à suivre notre route. Toute cette douleur elle-même tournera en joie ; Dieu, qui nous a donné l'âme, nous donnera secours. »

Ils lâchèrent les brides, ils pensent à cheminer ; le délai approche où ils doivent quitter le royaume [v. 368-392].

Je crois que ce court extrait donne une idée de la sincérité profonde avec laquelle le poète conçoit les situations, et de la simplicité magistrale avec laquelle il les expose. Le plan qu'il suit dans toute son œuvre est, lui aussi, conçu sobrement, et la narration s'y conforme toujours avec sûreté, sans écart et presque sans longueurs. Le jongleur nous fait sentir vivement que le départ pour l'exil était le moment le plus angoissant de la vie du héros. Jamais pourtant il ne lui est venu à l'esprit de faire intervenir dans l'action du poème saint Jacques ou saint Millán, dont la protection aurait assuré le salut du Cid dans les batailles les plus périlleuses ; aux yeux du poète le Cid se suffisait à lui-même. Mais voici dans la vie du héros une heure tragique : il abandonne sa patrie, il a pleuré en regardant pour la dernière fois son manoir de Bivar démantelé ; il pleure en se séparant de ses filles persécutées, qu'il ne pourra plus sans doute ni protéger, ni marier. Aussi le poète croit-il nécessaire pour une fois de lui donner une consolation surnaturelle ; et la dernière nuit où l'exilé, proche déjà de la frontière, dort en terre chrétienne,

il fut pris d'un doux sommeil, et fort bien s'endormit. L'ange Gabriel vint à lui en songe : « Chevauchez, Cid, le bon Campéador, car onques en si bon moment ne chevaucha baron. Tant que vous vivrez, bien se feront tes affaires. » Lorsque le Cid s'éveilla, il se signa le visage [v. 405-410].

Après quoi, il entra sur le territoire ennemi. A cela se réduit tout le merveilleux dans le *Poème de Mon Cid ;* huit vers au total.

Le jongleur se préoccupe d'expliquer comment le Cid résout un problème malaisé, celui des subsistances de sa petite armée. Sans argent, sans ressources, il lui fallait assurer le pain et la solde à ses vassaux. De là résultait pour lui la nécessité de mener à bien des opérations militaires profitables. D'abord il s'empare de deux petits villages mores, puis il gagne sa première bataille rangée contre deux généraux du roi de Valence qui venaient lui disputer sa conquête. Ces épisodes militaires tiennent une grande place dans le *Poème*. Nous ne pouvons en être choqués ; les scènes guerrières étaient les plus en faveur auprès des auditeurs de l'épopée, qu'il s'agisse de l'épopée homérique ou de l'épopée médiévale, et nous ne pouvons nous empêcher d'être reconnaissants au vieux jongleur du Cid de ce qu'il se soit arrêté de préférence à nous relater les humbles chevauchées du héros, avec des détails d'une réalité intense qui leur communiquent une valeur archéologique supérieure à celle de récits plus magnifiques.

Notre reconnaissance s'accroîtra encore lorsque nous verrons comment, deux siècles plus tard, la biographie

poétique du héros s'est emplie de guerres stupéfiantes et extravagantes. De plus, la modestie des prouesses racontées correspond dans le *Poème* à un dessein artistique très précis : le poète veut éviter la conception banale d'un héros qui serait un monstre ravageant tout un pays d'un seul élan et gagnant un royaume d'un seul coup de lance. Ces fanfaronnades sont bonnes pour des chevaliers errants. L'élévation du Cid est une progression laborieuse pleine d'un intérêt humain.

Le Cid gagne un butin abondant dans cette première bataille rangée, dont il sort vainqueur ; et aussitôt il songe à un acte de respectueux hommage envers le roi qui l'a exilé, bien loin de se montrer envers lui altier et insolent comme dans la poésie des siècles postérieurs. Parmi les richesses qu'il a conquises dans la bataille, il choisit trente chevaux avec leurs selles et leurs freins, et portant chacun une épée suspendue à l'arçon ; il les envoie à Alphonse, qui les reçoit avec plaisir et permet à ses sujets d'aller, s'ils le veulent, aider le Cid ; mais celui-ci n'obtient pas son pardon, car il ne sied pas que la colère d'un roi dure aussi peu. Le poète termine la première partie de son œuvre en nous contant que le Cid, après avoir soumis Saragosse à un tribut, vainc et fait prisonnier le comte de Barcelone.

La seconde partie nous montre l'apogée de la puissance du Cid, fondée sur la prise de Valence, et la déroute du roi de Séville. Parmi le butin, le Cid choisit cent chevaux qu'il envoie au roi, en le suppliant qu'il permette à Chimène et à ses filles de sortir de Castille, afin qu'elles puissent aller prendre possession de

Valence. Le roi y consent volontiers, et le jongleur, avec les détails les plus animés et les plus pittoresques, nous raconte le voyage des dames, escortées par Minaya, à travers la Castille et le territoire des Mores, choyées tantôt par le portier du roi Alphonse, tantôt par le gouverneur more Abengalbón qui va à leur rencontre, baise Minaya à l'épaule, les héberge tous, et même change les fers de leurs montures. A leur arrivée à Valence, l'évêque les reçoit en procession ; c'est à ce moment que le Cid essaye pour la première fois ce cheval qui sera bientôt le fameux Babieca, gagné depuis peu sur les Mores ; avec lui il court si vite à la rencontre des voyageuses, qu'il cause un grand émerveillement.

En les abordant, il met pied à terre ; Doña Chimène tombe à ses pieds et tous pleurent.

Écoutez ce que dit celui qui en bonne heure naquit : « Vous, chère et honnête femme, et mes deux filles, mon cœur et mon âme, entrez avec moi dans Valence, notre ville, dans ce patrimoine que je vous ai gagné. » Mère et filles lui baisaient les mains, avec un très grand honneur elles entraient à Valence. Mon Cid se dirigea avec elles à la citadelle ; il les fit monter à la tour la plus élevée ; leurs beaux yeux regardent de toutes parts ; elles considèrent Valence, comment est sise la cité, et, de l'autre côté, elles ont en vue la mer ; elles considèrent la campagne, qui est touffue et grande. Elles lèvent les mains pour rendre grâces à Dieu de cette conquête, comme elle est belle et grande [v. 1603-1617].

Très peu de temps après, le roi du Maroc vient assiéger Valence avec cinquante mille combattants. En les voyant débarquer et planter leurs tentes, le Cid ne

se tient pas de joie : « Mes filles et ma femme, pense-t-il, me verront combattre ; elles verront comment il faut se maintenir sur ces terres étrangères, elles verront bien de leurs propres yeux comment on gagne son pain... » Il conduit sa femme et ses filles à la citadelle, et il leur montre l'armée :

Noble femme, n'ayez point d'ennui : c'est richesse qui nous accroît, merveilleuse et grande. Vous êtes depuis peu arrivée : on veut vous faire un présent ; vos filles sont à marier et on vous apporte le trousseau... Mon courage s'accroît parce que vous serez présente : avec l'aide de Dieu je remporterai cette bataille [v. 1647-1656].

Les Mores battent leurs tambours à coups si redoublés et si terribles qu'on eut dit que la terre tremblait ; les dames n'avaient jamais entendu un tambour (car les chrétiens en ignoraient l'usage) et elles tremblaient de peur. Le Cid, faisant son geste favori, prit dans sa main sa longue barbe, et leur dit :

N'ayez point de crainte, car tout cela est votre profit. Avant quinze jours d'ici, s'il plaît au Créateur, on mettra devant vous ces tambours, et vous verrez ce qu'ils sont »... Les dames se réjouissent ; elles perdent peu à peu leur crainte [v. 1664-1670].

La bataille est farouche et bien disputée, mais le Cid met en fuite le roi du Maroc, et rentre vainqueur à Valence ; il arrête son cheval devant Doña Chimène :

Je m'humilie devant vous, Mesdames, je vous ai gagné aujourd'hui beaucoup d'honneur ; tandis que vous gardiez Valence, moi, j'ai triomphé sur le champ de bataille... Voyez-vous l'épée sanglante et le cheval mouillé de sueur ? Voilà comment on triomphe des Mores en bataille ran-

gée. Priez le Créateur que je vive encore quelques années pour vous, et vous croîtrez en honneur, et l'on vous baisera les mains [v. 1748-55].

L'exilé se voit déjà riche, maître de territoires et de cités; il voit qu'il pourra marier ses filles comme il n'osait pas l'imaginer, lorsqu'il partit tout en pleurs du monastère de Cardeña. J'ai essayé, en analysant le poème, de laisser transparaître un reflet de la tendresse intime et familière qui en inspire plusieurs scènes capitales, un peu de cette affection patriarcale, plus profonde qu'expansive, et à coup sûr bien castillane. C'est un grand mérite chez le poète de n'avoir pas vu uniquement dans le Cid le noble et le conquérant, mais de préférence le père; il a ainsi donné à sa figure une expression plus humaine et plus générale que celle que prend la figure du héros français Roland, dont la vie et la mort sont remplies par les pensées du baron, du vassal, du guerrier, sans qu'il y ait place pour celles de l'homme.

Le vassal se montre avec opportunité dans le Cid. Il veut remercier le roi Alphonse d'avoir permis à sa famille de se rendre à Valence et il lui envoie, après les avoir prélevés sur le butin de la nouvelle bataille, deux cents chevaux et la magnifique tente du roi de Maroc. Ce présent excite l'admiration des Castillans, et des nobles ruinés, les Infants de Carrión, demandent au roi de les marier avec les filles du conquérant de Valence, qu'ils méprisent en leur cœur parce que sa noblesse est de basse extraction, mais dont ils envient les richesses. Pour traiter de ce mariage, le Roi et le Cid se rendent à une entrevue dans laquelle, en outre,

le roi doit accorder un solennel pardon. Cette entrevue est une des scènes les plus animées du poème, un pittoresque tableau de mœurs ; elle exprime à merveille la glorification de la Majesté royale et elle manifeste avec éclat cette loyauté féodale dont les Castillans se montraient si fiers. Alphonse, arrivé un jour à l'avance à l'endroit fixé pour l'entrevue, va recevoir le Cid, et le poète retrace avec précision le curieux cérémonial de leur rencontre. Quand le Cid aperçoit le souverain, dont, depuis tant d'années, il avait été séparé et dont il avait éprouvé si rudement le courroux, il ordonne à son escorte de ne plus bouger, puis, en compagnie de quinze seulement de ses chevaliers, il met pied à terre et s'avance jusqu'au cheval du roi ; là, le conquérant de Valence incline à terre les genoux et les mains, mord les herbes du champ et ses yeux s'emplissent de larmes à la grande joie qu'il ressent ; en vain le roi veut-il le mettre debout, il ne consent pas à se relever qu'il n'ait entendu auparavant la formule de pardon, de sorte qu'elle soit perçue par tous les gens de la cour. Le roi la prononce solennellement : « Je vous pardonne et vous accorde mon amour et, dès aujourd'hui, faveur en tout mon royaume. » Le Cid alors lui baise les mains et le roi le relève et l'embrasse sur la bouche [v. 1965-2040].

Cédant aux prières du roi, le Cid consent à marier ses filles avec les Infants de Carrión, jeunes gens de haute noblesse, mais dont l'orgueil excessif et l'esprit courtisan ne plaisent pas au père. Aussi le Cid ne veut-il pas décider seul cette union, il préfère que le roi lui-même en prenne la responsabilité. Le mariage est extrêmement honorable ; le pauvre exilé de jadis voit

tous ses vœux réalisés : il a recouvré la grâce de son roi, il est seigneur de grands territoires et il a marié ses filles. Le jongleur, affectant d'ignorer les événements ultérieurs, fait des vœux pour que le mariage des jeunes filles soit heureux, puis il recommande son auditoire au Créateur et termine la seconde partie du poème par un accord prolongé de vielle.

La troisième partie commence deux ans après ; les Infants de Carrión ont fait preuve de couardise dans la grande bataille contre le More Búcar, venu pour assiéger Valence ; mais les bons vassaux du Cid dissimulent avec habileté cette couardise et le héros en vient à croire que ses gendres se sont comportés vaillamment. Le butin de la bataille est immense ; il a enrichi tous les compagnons du Cid et celui-ci se sent parfaitement heureux ; maintenant qu'il a pourfendu de son épée le More Búcar, son pouvoir ne connaît plus de limites, et il songe à exiger du Maroc lui-même le paiement d'un tribut. Aussi, s'écrie-t-il, au souvenir de la grande pauvreté où il se trouvait à son départ de Bivar pour l'exil :

Grâces soient rendues à Dieu, Seigneur de l'univers ! je fus jadis chétif, maintenant je suis riche, car j'ai du bien, des terres, de l'or et des vassaux, et j'ai pour gendres les Infants de Carrión. Je gagne les batailles comme il plaît au Créateur ; Mores et chrétiens ont grand peur de moi. Là-bas, dans l'intérieur du Maroc, là où il y a des mosquées, peut-être, quelque nuit, donnerai-je l'assaut ; du moins eux ils le craignent, car moi je n'ai pas cette pensée ; je n'irai pas en quête d'eux ; je serai à Valence ; mais avec l'aide du Créateur ils me verseront un tribut, qu'ils me paieront à moi ou à qui je voudrai [v. 2493-2504].

Ces vers rappellent la phrase historique qui nous a a été conservée par Ben Bassam : « Si un Rodrigue perdit l'Espagne, un autre la reconquerra. » Mais l'imagination de notre jongleur, toujours assujettie à son héros, ne se complaît ni dans les allusions historiques, ni dans les jeux de mots. Son Cid exprime avec plus de simplicité un plan plus ambitieux. Nous en sommes arrivés au point où l'exaltation du héros, perdant toute mesure, prend une grandeur vraiment épique et atteint à cet état que les Grecs, dans leurs tragédies, nommaient ὕβρις. L'orgueil, cet « orgueil de vivre », dont parlent les livres saints, déborde du cœur du Cid, au moment même où le malheur va le frapper : « Avant d'être brisé, le cœur humain s'emplit de fierté. » Libre à lui de s'enorgueillir de ses trésors, de ses territoires et de ses victoires ; mais ses gendres, dont il prétendait aussi s'enorgueillir, n'osaient plus séjourner à Valence où leur couardise attirait sur eux des plaisanteries indiscrètes. Il arriva donc que les deux Infants, enrichis par le butin de la dernière bataille, se résolurent à abandonner Valence et à faire affront au Cid en la personne de ses filles, qu'ils emmènent avec eux vers Carrión, sous prétexte de visiter leurs domaines de là-bas. Le Cid prend congé d'elles, l'âme pleine de tristes pressentiments ; il leur donne des chevaux, des palefrois, des mules et des chargements d'or, d'argent et d'étoffes précieuses pour une valeur de trois mille marcs. A ces présents il ajoute ses deux meilleures épées, les fameuses Colada et Tizón, dont il a gagné la première sur le comte de Barcelone et la seconde sur le roi Búcar du Maroc.

Pendant le voyage, lorsque les voyageurs arrivent à l'épaisse rouvraie de Corpes, les Infants maltraitent leurs femmes, les dépouillent de leurs vêtements, les lacèrent cruellement à coups de courroie et d'éperons, puis les abandonnent, ensanglantées et évanouies, aux oiseaux et aux bêtes féroces de la forêt. Comment faire sentir ici tout le pathétique de cet épisode, la sincère compassion que les jeunes épouses inspirent au jongleur, le lyrisme ému que respire le fragment? Car il y a bien une note lyrique. Je n'en veux pour preuve que l'entrecroisement symétrique de quatre assonances, — la répétition monotone de certains vers destinée à souligner la vile insolence des Infants et la touchante faiblesse de leurs femmes, — ou encore l'intervention du jongleur qui, rompant avec l'impersonnalité épique, exprime le vœu de voir le Cid en personne châtier la vilenie de ses gendres [v. 2697-2762]. Hélas! le sauveur qui apparaît, ce n'est pas le Cid, mais seulement un de ses neveux. Il ranime ses cousines évanouies, les couvre de son manteau, les place sur son cheval, les fait sortir de la forêt et les emmène se reposer au village voisin.

Quand le Cid apprend le déshonneur infligé à sa famille, il jure par sa barbe que les Infants n'auront pas le dernier et il envoie un messager au roi, le priant qu'il se charge d'exiger une réparation, puisque ces mariages malheureux ont été son œuvre. Le roi convoque sa cour à Tolède; à la convocation répondent les comtes et les grands du royaume, et parmi eux les Infants de Carrión, accompagnés de nombreux parents pour essayer d'en imposer au Cid. Le Cid arrive à son

tour, accompagné de cent chevaliers pour ne pas s'en laisser imposer. Ils portent des hauberts sous leurs vêtements luxueux et le Cid a relevé sa longue barbe avec un cordon pour éviter qu'on ne lui fasse l'insulte de la tirer. Le roi impose énergiquement le calme aux deux partis, et le Cid expose sa plainte. Avant tout, il exige des Infants la restitution des deux épées Colada et Tizón : elle lui est accordée. Il exige, de plus, la restitution des richesses qu'il leur a remises à leur départ de Valence ; sans doute, pour satisfaire cette exigence, les Infants se trouvent-ils fort embarrassés, car ils ont déjà dissipé tout ce qu'ils ont reçu. Ils estiment pourtant qu'à ce prix ils s'en tirent encore à bon compte. Mais voici que le Cid se lève pour la troisième fois ; il les regarde en face, puis il déclare qu'il lui reste encore à formuler son grief le plus grave, relatif à l'insulte subie par ses filles, et que celui-là ne peut être effacé que par un duel. En vain les gens de Carrión veulent-ils échapper à cette épreuve, les vassaux compagnons du Cid les défient sur le chef de traîtrise et le roi fixe un délai pour le combat.

Cette assemblée de Tolède est la scène la plus grandiose de toute la légende du Cid. La gravité solennelle avec laquelle elle est présentée, le réalisme que lui communiquent tous les détails juridiques et sociaux insérés dans l'action, la progression impressionnante selon laquelle le Cid fait valoir contre ses gendres, tant au civil qu'au criminel, ses droits à un dédommagement, tout cela forme un tableau incomparable tracé avec un art minutieux sans que la beauté de la peinture soit acquise une seule fois aux dépens de l'exactitude.

Tant y a que notre jongleur a réalisé ce tour de force de donner une valeur poétique à une procédure judiciaire qui est à coup sûr la plus prosaïque des réalités.

La séance de l'assemblée est sur le point d'être close lorsqu'on voit entrer deux messagers des Infants de Navarre et d'Aragon : ils demandent la main des filles du Cid qui deviendront par ce mariage reines de ces deux pays ; le roi la leur accorde. Dès lors le Cid se sent vengé, satisfait et hors de danger ; il délie le cordon qui maintenait sa barbe, et tous les assistants s'émerveillent de la voir si longue et si belle [v. 3495].

Le Cid retourne à Valence, et le roi va à Carrión présider le combat du défi, durant lequel les Infants sont défaits et convaincus de trahison. Le poème finit en célébrant le mariage en secondes noces des filles du Cid et le surcroît d'honneur qu'elles reçoivent de leur alliance avec les Infants de Navarre et d'Aragon.

Les indications géographiques, éparses dans le *Poème de Mon Cid,* et dont l'exactitude absolue peut être contrôlée aisément, se rapportent presque toutes à la région qui entoure Medinaceli : c'est la preuve que le jongleur auquel nous devons la *Poème.* était né à Medinaceli ou dans les environs immédiats [1]. Medinaceli est une petite ville, entourée de fortifications, au sommet d'une colline : elle ressemble en cela à toutes les vieilles cités, et elle garde encore des restes de sa grandeur, qui remontent jusqu'à l'époque romaine.

1. Voyez *Cantar de Mio Cid,* texte, grammaire et vocabulaire, par R. Menéndez Pidal. Madrid 1908, p. 68-73.

Elle servait de frontière à la Castille du côté des Mores au temps où a été écrit le *Poème*. Au reste il suffit de lire celui-ci avec attention pour s'apercevoir que, si le pays décrit ne s'étend pas au delà de ce qu'on aperçoit des hauteurs de Medinaceli, les détails eux-mêmes du récit, par un artifice trop sensible, convergent vers la cité. Un exemple le prouvera : tandis que la conquête si difficile de Valence est racontée en cinquante vers seulement, le poète en emploie quatre cent cinquante à relater la prise, puis l'abandon de deux petits endroits, situés dans la région de Medinaceli, et dont, pourtant, l'importance était si médiocre qu'ils ne sont même pas mentionnés dans l'histoire latine du Cid. D'autre part, tandis que notre jongleur ne connaît pas même de nom des personnages tels que Moutamin, Mostaîn, Ibn-Djahhâf, et autres musulmans notables qui furent en relations fréquentes avec le Cid, il donne une des premières places dans son *Poème* à un gouverneur de place forte, nommé Abengalbón, inconnu dans l'histoire, mais bien connu du poète, parce qu'il vivait à Molina à une journée de marche de Medinaceli. On peut croire que celui qui devait un jour composer le *Poème de Mon Cid,* a vu dans sa première enfance le héros déjà vieux traverser le pays où lui-même grandissait; à coup sûr, s'il n'a pas eu la chance de le voir, il a pu recueillir le témoignage de gens qui l'avaient vu et qui avaient été dans cette même région les spectateurs de ses premières prouesses lors de son départ pour l'exil.

Obsédé par ces préoccupations de clocher, le poète a représenté la vie du héros d'un point de vue étroit et

avec un certain manque de proportions. Il n'en a pas moins réussi à immortaliser tous les détails que lui fournissait son coin de terre ; grâce à lui, ils sont devenus partie intégrante de l'histoire poétique du Cid, et l'éclat qu'il a su leur donner fait pâlir auprès d'eux d'autres événements dont pourtant l'intérêt n'était pas seulement local mais vraiment national. Un fait, d'ailleurs, domine tout : le *Poème,* qui représentait à l'origine la tradition particulière d'un coin de frontière, a été accueilli sur-le-champ et adopté par la nation entière, à laquelle il apparaissait comme le dépositaire des souvenirs et de l'idéal communs à tous ; et la nation, en le faisant sien, ne se trompait pas, car aujourd'hui encore, après tant de siècles écoulés, il ne faut pas moins qu'une attentive analyse critique pour discerner en lui ce particularisme dont il a été primitivement empreint.

C'ést que le poète a su, tout en embrassant dans son ensemble la vie du Campéador, en dégager avec discernement, parmi les récits innombrables qui couraient sur le héros et les vicissitudes confuses de sa destinée, les traits essentiels qui donnent à sa figure poétique le relief et la netteté. Par exemple, il a réduit de deux à un les séjours du comte de Barcelone en prison ; ou encore il a simplifié avec beaucoup d'art les brusques alternatives de courroux et de faveur qui marquèrent les rapports du roi Alphonse avec le Cid, il les a soumises à une progression régulière et il nous montre le Cid captant péniblement et lentement la bienveillance royale.

Grâce à ces retouches imposées à la réalité, le *Poème de Mon Cid* se distingue entre toutes les épopées par

l'uniformité de son plan et par la sûreté avec laquelle il se développe. La critique relève dans l'*Iliade,* dans la *Chanson de Roland,* dans les *Nibelungen,* des incohérences, des contradictions et le mélange de personnages qui ont vécu à des époques très diverses : disparates qui témoignent que ces poèmes sont le produit d'une composition fragmentaire ou d'une reconstruction échelonnée sur plusieurs siècles, à la manière de ces cathédrales grandioses qui réunissent en elles toutes les variétés de style, de matériaux et de main-d'œuvre. A vrai dire, comment en serait-il autrement dans des épopées qui célébraient des événements déjà vieux de plusieurs siècles au moment où elles ont pris leur forme définitive ? Le *Poème de Mon Cid* est parmi tous les poèmes archaïques et nationaux celui qui se réfère au sujet le plus récent : le Cid florissait à la fin du XIe siècle, et l'épopée qui chante ses exploits, nous est conservée dans une rédaction qui est postérieure de quarante années seulement à la mort du héros.

Le héros et le *Poème* sont donc presque contemporains. C'est pour cette raison que le *Poème* a un caractère historique si marqué. La victoire du Cid à Cabra, l'exil, l'emprisonnement du comte de Barcelone, le tribut payé par Saragosse, la conquête de Valence et de son territoire, les guerres du Cid contre les les Almoravides du Maroc, il n'est pas jusqu'à de menus détails, comme la croyance du Cid aux présages, et son court séjour à Barcelone, sur lesquels ne soient d'accord le *Poème* et l'histoire ; tous les personnages du *Poème* appartiennent eux aussi à l'histoire, tous ils ont été réellement les contemporains du Cid.

Mais le jongleur, sans toutefois la fausser, idéalise la réalité telle qu'il la connaît. Son récit glisse sur les misères atroces que les musulmans supportèrent lors du siège de Valence, mais il insiste volontiers sur les émotions héroïques du combat et il n'a garde d'omettre les bénédictions dont les Mores couvrirent leur généreux vainqueur. Ailleurs, il prend soin d'ennoblir la jalousie mesquine que le roi éprouve en face de son vassal, aussi bien que les violences du vassal envers le roi, et s'il passe sous silence la dévastation de la Rioja que le Cid opéra contre son souverain conformément aux habitudes de l'époque, il s'étend avec complaisance sur les moments où, comme l'histoire nous l'apprend, le héros professa envers son maître une loyauté déférente. Le jongleur se refuse à nous peindre le Cid comme un de ces vassaux frondeurs, nombreux en ce temps-là et que l'épopée mettait en scène avec prédilection. Sa réserve sur ce point mérite de fixer notre attention, car elle tranche sur les habitudes d'une époque où la réalité offrait à chaque pas des exemples de violence, de désordre et de cruauté, et où, la poésie dans des poèmes tels que celui de *Fernand González,* des *Infants de Lara,* de *Sanche García,* de *Garin le Loherain,* de *Raoul de Cambrai,* ou des *Nibelungen* se conformait volontiers au goût de l'époque. Par là notre poète manifeste la puissance de son génie : concevant la vie avec gravité il reste fidèle à cette conception dans la manière dont il représente son héros, et il transforme en autant de ressorts poétiques cette bienséance, cette constante modération, ce respect de toutes les institutions sociales et poétiques, qui semblaient devoir

nuire à la farouche grandeur de son héros. L'élévation morale avec laquelle le jongleur met en scène son personnage, est sensible surtout dans le dénouement de l'œuvre : nous y voyons bien poindre la vengeance, qui est une passion éminement épique, mais elle y est dépouillée de ce double caractère de désordre et d'acharnement qu'elle revêt habituellement dans l'épopée ; elle cesse d'être une vengeance pour être proprement une réparation. Le Cid en effet ne poursuit pas lui-même ses insulteurs : il en confie le soin à des parents, ses vassaux, qui prennent charge de l'honneur de la famille ; le roi lui-même préside le duel final, et celui-ci se termine non par le supplice des traîtres, mais par leur déchéance légale.

Cet honnête jongleur dont le cœur conçoit et dont la poésie exprime un idéal de vie paisible et douce, se distingue par là même de tout son temps et de presque tous les poètes épiques. Mieux encore, il se rapproche de nous à mesure qu'il s'éloigne d'eux : son aversion pour les brutalités, pour les exagérations enfantines, pour les fables et les mythes dont foisonnent à l'ordinaire les épopées, voilà un trait au moins par lequel il est bien moderne.

La raison en est probablement dans l'époque tardive à laquelle le Cid est né à la vie épique. Lorsque le *Poème de Mon Cid* a été écrit, vers l'année 1140, l'épopée castillane avait une longue existence. Toute la succession des comtes de Castille et plusieurs autres personnages avaient déjà donné à l'activité poétique l'occasion de s'exercer. Le Cid fut le dernier héros que l'épopée ait chanté, il fut l'enfant de sa vieillesse

et par là même son enfant gâté, il est resté sa conception la plus parfaite. N'allons pas croire pourtant que notre poète ait eu un médiocre mérite à tracer l'œuvre telle qu'il nous l'a laissée : des jongleurs venus après lui, mais d'un talent plus vulgaire, n'ont pas su résister à la tentation de nous peindre un Cid rebelle contre son roi, impatient de toute contrainte et débordant de cette arrogance extrême qui se rencontre si fréquemment dans l'épopée.

Gaston Paris discernait dans la *Chanson de Roland* une inspiration nationale, religieuse et guerrière, qui fait défaut presque complètement dans les *Nibelungen,* dont les accents sont plus humains, plus émouvants, plus pitoyables. Eh bien ! le *Poème de Mon Cid* est à la fois profondément national et profondément humain. Il est national par son sujet, car les guerres qu'il raconte sont religieuses et patriotiques ; il est national par son héros, car le Cid a assumé solennellement la tâche de triompher du musulman, ennemi héréditaire, et d'imposer tribut au Maroc ; il est national par son inspiration démocratique, car c'est l'esprit même du peuple espagnol qui revit dans ce « bon vassal qui n'a pas un bon suzerain », dans ce gentilhomme d'humble lignée qui, méprisé par la haute noblesse, conquiert tant de gloire que les rois eux-mêmes s'honoreront d'allier leur race à la sienne ; il est national enfin parce qu'il résume en lui la vie de la patrie entière, avec ses éléments confus, mal assortis et parfois même hostiles les uns aux autres, mais réunis à la fin par les liens de l'amitié dans une unité supérieure à eux. Cependant, malgré son carac-

tère bien marqué de poème historique, guerrier et national, il présente un intérêt général et humain. Les personnages qu'il met en scène, ne nous apparaissent pas toujours revêtus de ce triple haubert qui est dans la *Chanson de Roland* la parure inévitable du baron féodal. Dans le *Poème de Mon Cid,* si une moitié de l'œuvre est consacrée à la vie publique du chevalier, à ses faits d'armes, à ses assemblées, entrevues et autres devoirs de vasselage, l'autre moitié se rapporte à la vie privée : ce ne sont qu'adieux, voyages lointains, joies du retour, fêtes, noces, conversations familières, siestes, plaisanteries d'après-dîner, dont la variété et le charme égayent la trame du récit. La tendresse paternelle et conjugale occupe dans le *Poème* autant de place que les obligations et violences féodales ; lorsque le Cid entreprend de guerroyer, c'est autant pour tirer sa famille d'une humiliante pauvreté que pour triompher de l'Infidèle, et le nœud de l'action est précisément un malheur de famille.

Il est vrai que ce tableau, si plein de vie, est tracé avec des traits un peu rigides et des tons éteints. Le *Poème de Mon Cid,* comme d'autres épopées primitives, manque de « métier » et de développements bien ordonnés (dans tout le *Poème* il n'y a, comme dans la *Chanson de Roland,* qu'une seule comparaison). D'autre part l'amour, ce puissant élément d'intérêt, n'intervient à aucun moment. Mais ce qui fait surtout pâlir notre *Poème* à côté d'autres analogues, c'est qu'il manque, plus qu'eux, de richesse d'imagination et de fantaisie dans l'invention ; il se distingue par un art austère, insoucieux des enjolivements, par une beauté

sans atours qui semble s'ignorer elle-même. Notre jongleur ne fait pas le moindre effort pour provoquer la curiosité de ses auditeurs ; il la suppose toujours éveillée, et déroule bonnement devant elle son récit. Point d'artifices pour la retenir, mais une éloquence naturelle, un ton habilement nuancé et approprié aux événements, aux personnages et aux situations, une langue sobrement vigoureuse, qui aujourd'hui résonne durement aux oreilles espagnoles, parce qu'elle fait entendre un cliquetis de consonnes et de brusques apocopes, comme si elle imitait le choc des armes dans ces batailles si complaisamment décrites par le jongleur.

Entre toutes les œuvres analogues écloses à la même époque dans les diverses littératures, le *Poème de Mon Cid* se distingue dans le fond et dans la forme par le plus strict réalisme. De sorte que le premier monument que l'on ait conservé des trois littératures de la Péninsule est aussi la première œuvre capitale où se révèle ce réalisme qui domine de si haut l'art espagnol et qui, avec des différences d'époque et de civilisation, se retrouvera chez les grands génies du siècle d'or. En vain chercherait-on dans un tableau de Velázquez une altération, si légère qu'elle fût, de son modèle soit par désir de l'idéaliser, soit par recherche de l'effet ; on y trouvera seulement une parcelle de réalité, profondément sentie par l'artiste et transportée sur la toile avec vigueur et probité, sans ombre d'effort ni de maniérisme : art suprême qui se dérobe aux yeux qui l'admirent, et ne laisse devant eux que la vérité toute pure ! Rien de plus semblable, si l'on met à part la différence de technique, que le tableau de la *Reddition*

de Bréda et le *Poème de Mon Cid*. Cette même éloquence sincère que l'on admire dans la scène peinte par Velázquez, se retrouve dans l'épopée racontée par l'obscur jongleur ; la noblesse d'âme que Justi remarque chez le peintre de la *Reddition*, c'est celle que nous avons admirée, nous, chez le poète du Cid. Il n'est pas jusqu'à ce Spínola, peint par Velázquez, qui ne rappelle le Cid du *Poème* : Spínola, après s'être emparé d'une place que l'Europe entière jugeait inexpugnable, ne manifeste sa satisfaction que par un sourire plein de bonté ; de même, la figure du Cid apparaît éclairée d'un simple et beau sourire, après qu'il a triomphé de toute la puissance marocaine :

Alegros myo Çid fermoso sonrrissando[1].

Ainsi le premier monument littéraire conservé en Espagne garde dans son inspiration et jusque dans le détail un fort cachet de race, sans que l'intérêt général en soit diminué le moins du monde. Par ce double caractère, humain et national, le *Poème de Mon Cid* occupe une place éminente parmi les chefs-d'œuvre des littératures modernes à leur naissance : il est dans le domaine des lettres le premier titre de gloire de la Castille.

Par ce *Poème* la Castille a exprimé pour la première fois son idéal de vie et d'art, alors qu'aucun des autres peuples de la Péninsule n'avait encore une littérature, ni même la claire conscience de sa propre valeur. C'était le temps où Alphonse VII assurait le

1. « Mon Cid se réjouissant a souri bellement ».

triomphe de cette politique nationale hispanique dont la Castille a toujours été le champion, et qui atteignait alors à son apogée puisque le Roi de Navarre, les Comtes de Barcelone et de Toulouse s'agenouillaient aux pieds de l'Empereur castillan pour lui rendre foi et hommage. Au même moment, dans un coin de la Castille, tout près de la frontière, un jongleur inconnu s'est laissé pénétrer par ces aspirations communes à son temps : s'élevant au-dessus des passions mesquines qui remplissaient les vieilles épopées, il a créé un poème qui était appelé à devenir le poème national de l'Espagne.

CHAPITRE IV

LE CID ET CHIMÈNE

La geste du Cid, c'est-à-dire l'ensemble formé par le *Poème de Mon Cid* et par la *Chanson du Siège de Zamora,* ne fait aucune place à l'amour : elle suit sur ce point l'exemple généralement donné par les épopées archaïques. C'est que l'amour jouait dans la vie sociale de jadis un rôle bien moindre que celui qu'il joue aujourd'hui. Le mariage n'était en ces temps-là qu'une affaire d'intérêts, où les sentiments entraient pour peu de chose. Et, d'autre part, l'ardeur brutale qui inspirait les luttes, les prouesses, les vengeances des riches-hommes et des infants, ne savait pas se refréner ni laisser parler les délicatesses intimes du cœur. Les chansons de geste étaient donc une poésie féodale, respirant la guerre et les luttes civiles ; l'amour, au contraire, était réservé à la poésie courtoise et bourgeoise.

Cependant il arrive un moment où la poésie héroïque perd son empire sur ces domaines retirés de la vie politique et sociale où sa domination est toujours fragile. Elle se réfugie alors vers l'amour comme dans sa demeure propre, elle y cherche un dédommagement

à ce qu'elle a perdu. Il vint un temps, en effet, où l'amour, ce gentil larron que le vieux poète Rodrigue Cota nous représente franchissant les barrières les plus sûres, força l'entrée de la légende du Cid : comme l'Amour mouillé dont parle Anacréon, il y entra avec l'humilité d'un valet et s'y installa avec l'autorité du maître. Cette invasion de l'amour coïncide avec l'apparition dans le cycle du Cid d'un autre poème, dont nous n'avons point parlé jusqu'à présent, le poème des *Enfances de Rodrigue* ou plus simplement le *Rodrigue*. Il s'oppose de tout point au *Poème de Mon Cid* dont il n'a ni la dignité solennelle, ni la mesure, ni la délicatesse ; il nous choque au contraire par un excès de fougue, d'arrogance et de brutalité. Se fondant sur cette opposition, les critiques ont émis les opinions les plus diverses relativement à la date de l'un et de l'autre poème. On a soutenu jadis que le *Rodrigue* est antérieur au *Poème de Mon Cid :* ainsi opinait Amador de los Ríos, l'érudit auteur de l'*Histoire critique de la Littérature Espagnole,* dont la riche documentation vaut mieux que la critique quelque peu arriérée, et il était d'accord sur ce point avec l'orientaliste hollandais R. Dozy, qui par l'éclat et l'agrément de son exposition dissimule, sans les racheter, les sacrifices consentis à la vérité en faveur du pittoresque. Au contraire, l'antériorité du *Poème de Mon Cid* par rapport au *Rodrigue* est affirmée par le critique le plus renseigné et le plus pénétrant qu'ait eu l'Espagne au XIXe siècle, le vénérable Milá y Fontanals. Je me range à son opinion, et je crois même que le *Rodrigue* est encore plus récent que ne le supposait Milá. Je n'essayerai

pas de le prouver par une démonstration en règle, qui serait ici déplacée; j'espère pourtant montrer, notamment par une rapide analyse, que le *Rodrigue* porte tous les signes d'une épopée de décadence.

La légende du Cid comptait déjà deux longs siècles d'existence. Au XIIe siècle les traditions primitives, qui avaient un caractère historique bien marqué, s'étaient exprimées tout entières dans le *Poème de Mon Cid* et dans la *Chanson du Siège de Zamora*. Au XIIIe siècle ces poèmes, déjà vieillis, avaient été refaits en grande partie; on les avait revêtus d'une parure nouvelle. Il ne restait plus aux jongleurs du XIVe siècle d'autre ressource, s'ils voulaient donner du nouveau sur le héros national, que d'inventer à force d'imagination des épisodes inédits.

Le public, de son côté, désirait cette amplification de la légende. Comme il arrive toujours dans le cas des héros vraiment populaires, il s'était d'abord intéressé aux exploits les plus saillants du Cid, à ceux qu'il avait réalisés dans la plénitude de sa force; mais lorsque le récit de ces prouesses se fut répandu partout, lorsqu'elles eurent été divulguées par plusieurs poèmes fameux, il s'ensuivit que la curiosité générale, loin d'être lassée, prétendit connaître une foule de détails qui naguère ne l'intéressaient pas. Or, pour repaître cette curiosité, les poèmes primitifs étaient d'une sobriété désespérante; ils commençaient leur narration *ex abrupto*; dès les premiers vers ils jetaient l'auditeur *in medias res* sans prendre la peine de lui présenter leurs personnages. Et pourtant les auditeurs, une fois

qu'ils avaient pris goût à ces vieilles légendes, s'intéressaient aux antécédents des héros qu'elles mettaient en scène ; ils voulaient savoir ce qu'avait été leur enfance et pénétrer jusqu'à leurs actions les plus obscures. A ces exigences nouvelles l'auteur des *Enfances de Rodrigue* a essayé de donner satisfaction.

La *Chanson du Siège de Zamora* s'ouvrait par le tableau des derniers moments de Fernand Ier : elle le représentait sollicitant du Cid qu'il guidât de son expérience les enfants royaux et exigeant de ceux-ci le serment que, leur vie durant, ils accorderaient au Cid leurs faveurs en échange de ses conseils. Le Cid prenait donc dans cette scène une importance capitale : on voyait le roi lui-même jusque sur son lit de mort se préoccuper de lui autant que de sa propre famille. Quoi de plus naturel, après cela, de la part de quiconque connaissait la *Chanson,* que de s'informer des raisons pour lesquelles le Cid jouissait d'un prestige si extraordinaire ? Et comment ne se serait-il pas trouvé un poète pour répondre aux questions qui se posaient dans tous les esprits ? Ce poète, ce fut l'auteur du *Rodrigue*[1]. Il nous révèle comment le Cid a mérité dès le début la faveur royale par la noblesse de sa naissance, car il descendait de Lain Calvo, le fameux juge de Castille ; il nous dit l'enfance de Rodrigue, tout entière passée à la cour de Fernand Ier en compagnie de l'infante Urraca ; il nous raconte plusieurs guerres où le jeune héros par ses triomphes a tiré son roi d'une situation

1. La rédaction primitive du *Rodrigue* nous est surtout connue par le résumé en prose qui en a été inséré dans la *Chronique de 1344*. Cette *Chronique* est inédite.

fort critique. La plus célèbre de ces guerres aurait conduit Rodrigue en France pour y lutter contre Henri III, empereur des Romains, et contre le pape Urbain, lesquels prétendaient lever tribut sur la Castille. Rodrigue avec son roi serait parvenu jusqu'à Toulouse et y aurait vaincu le comte de Savoie ; après quoi le pape et l'empereur, aussi effrayés l'un que l'autre, auraient demandé la paix ; le pape aurait même poussé les accommodements jusqu'à se charger d'un fils bâtard que le roi Fernand avait eu de la fille du comte de Savoie ! Autant d'affirmations, autant d'inventions mensongères ; quoi qu'en ait pu dire l'historien allemand Steindorf, il n'y a pas dans tout ce récit un seul mot qui ait son fondement dans la réalité ; et cette falsification de l'histoire forme un contraste complet avec l'exactitude historique et géographique du *Poème de Mon Cid*.

Le *Poème de Mon Cid* parle à plusieurs reprises de la bonne étoile du héros ou, pour parler plus chrétiennement, de « l'assistance du Créateur » qui ne lui fait jamais défaut, et de la promesse de félicité qu'il reçoit de l'ange Gabriel ; mais en aucun passage le *Poème* n'indique que le Cid ait été doué de quelque vertu particulière qui lui ait assuré la faveur divine. L'auteur du *Rodrigue* a comblé cette lacune : il nous a dépeint son héros charitable jusqu'à l'héroïsme. Rodrigue, dont la dévotion était grande, ne pouvait pas manquer de faire un pèlerinage au sanctuaire fameux de saint Jacques de Compostelle ; au retour, il rencontre un mendiant lépreux, dont tout le monde se détournait avec crainte et dégoût. Notre héros veut consoler et secou-

rir ce malheureux : il met pied à terre, il dépouille son manteau pour l'en abriter, il l'emmène avec lui, il le fait manger dans le même plat que lui, il le couche à côté de lui dans un même lit. La nuit venue, ce mendiant hideux se transfigure dans un rayonnement de lumière en saint Lazare et il récompense le héros d'avoir été compatissant, par la promesse qu'il sera victorieux toutes les fois qu'il sentira un souffle ardent le traverser depuis le dos jusqu'à la poitrine. Après quoi, saint Lazare disparaît, non sans avoir soufflé son haleine vers Rodrigue qu'elle traverse de part en part, lui assurant ainsi la victoire pour ses prochains combats.

Cet épisode exprime sous une forme poétique l'émotion que le soldat éprouve à l'approche de la bataille. Le tressaillement qui fait vibrer le héros sous le souffle de saint Lazare, c'est la manifestation physiologique de l'enthousiasme guerrier, plus expressive à coup sûr et plus noble que ce tremblement de tous les membres, qui était chez Don García de Navarre, surnommé le Trembleur, la marque d'un courage prêt à l'action. Mais si poétique que nous paraisse ce miracle du lépreux, nous devons reconnaître qu'il constitue une addition tardive à la légende du Cid ; il lui a été gauchement surajouté, sans que, dans aucune des grandes batailles auxquelles le héros participe, il soit fait la moindre allusion à ce frisson belliqueux envoyé par saint Lazare en gage de victoire. C'est donc un hors-d'œuvre qui, au début, n'avait point place dans la geste du Cid. Le terrible fléau de la lèpre a inspiré au Moyen-Age plusieurs légendes pieuses dont l'objet était d'inspirer la compassion pour les lépreux. Celle qui

nous occupe appartient au type des *aggadas* juives recueillies dans le Talmud et qui sont des fictions inventées pour éclaircir le texte sacré. Dans l'évangile de saint Mathieu le Christ déclare que quiconque donne l'hospitalité et des vêtements à un pauvre, reçoit et habille le Christ lui-même ; cette métaphore prise au pied de la lettre a donné naissance à bon nombre d'anecdotes édifiantes. Il suffira d'en rappeler deux : en Italie le pape Léon VII reçut chez lui un lépreux, qui bientôt révéla qu'il était le Christ lui-même ; en Angleterre le roi Édouard le Confesseur, à une époque antérieure à celle du Cid, prit sur son cheval et enveloppa de son manteau un lépreux dont il reconnut ensuite qu'il était un envoyé du ciel. Quant à l'intervention de saint Lazare dans le *Rodrigue*, elle s'explique aisément par ce fait que saint Lazare passait pour le patron des lépreux.

Tout cela nous confirme que les fictions du *Rodrigue* furent inventées sur le tard, et que décidément Ríos et Dozy ont eu tort de considérer ce poème comme antérieur à celui du *Cid*. Il est vrai qu'on a essayé de vieillir l'épisode du lépreux en se fondant sur les procès-verbaux du Concile d'Hermedes qui en font mention, et que l'on date de 1160, c'est-à-dire de quinze années environ après le moment où le *Poème de Mon Cid* fut écrit. Mais ces procès-verbaux sont un faux manifeste ; et il n'y a aucun argument, ni là, ni ailleurs, qui puisse écarter de la rencontre du Cid avec le lépreux ce reproche de constituer une addition tardive. Tant il est vrai que le nouveau poème se plaisait à habiller son héros d'une défroque dont les lambeaux étaient empruntés un peu partout !

Un chevalier faisait de son cheval le compagnon de la bonne comme de la mauvaise fortune : les mœurs du Moyen-Age nous en fournissent des preuves curieuses. C'est ainsi qu'en Espagne, au temps de Sanche l'Ancien[1] les chevaliers logeaient leur monture non loin de leur lit dans la même pièce où ils passaient la nuit avec leur femme. Chez le comte Garci Fernández c'est la comtesse, son épouse, qui était chargée d'apporter le picotin au cheval de son mari. En France, Renaud de Montauban aurait mieux aimé tuer ses propres enfants que de toucher à son cheval Bayard ; et quand Elie, le père d'Aiol, apprend la mort de son coursier, il s'abandonne à un accès de douleur plus violent que si on lui avait annoncé le décès de ses parents. Une fois mort, le cheval continuait à recevoir des témoignages de considération : celui du Cid fut enterré à la porte de l'église de Cardeña dans le sanctuaire de laquelle son maître était enseveli. En un mot, le cheval formait corps avec le chevalier, dont il paraissait prolonger les jambes, de même que l'épée était le prolongement de ses bras.

Sur les épées du Cid l'ancien *Poème* fournissait tous les détails désirables, aussi bien sur leur nom que sur leur provenance, mais sur son fameux cheval Babieca il montrait une extrême réserve, et il n'indiquait qu'en passant que le Cid l'avait acquis récemment, sans s'attarder sur les détails de cette acquisition. Cette discrétion n'était pas du goût de l'auteur du *Rodrigue,* lequel s'empressa d'imaginer une anecdote pour expliquer

1, Sanche Garcia II, surnommé *El Mayor*, roi de Navarre (970-1035).

l'origine et le nom du cheval. Il raconte donc que durant l'enfance du Cid son parrain l'invita un jour à faire choix d'un cheval dans un haras ; l'enfant en choisit un qui était galeux, et le parrain, irrité de cette bévue, s'exclama : « Nigaud (*babieca*), tu as choisi sottement. » Mais l'enfant sans se troubler persista dans son choix : « Ce sera un bon cheval, déclara-t-il, et je l'appellerai *Babieca*. » Cette historiette attribue à ce malheureux cheval une longévité extraordinaire : elle le fait entrer en scène au temps où le Cid n'est qu'un enfant, et d'autre part nous savons qu'il survécut à son maître. Mais le *Rodrigue* ne se laisse pas arrêter par ces invraisemblances ni par d'autres plus graves.

En dernier lieu, cette habitude de gloser ou d'amplifier les chansons de geste plus anciennes, et qui est la marque caractéristique du *Rodrigue,* apparaît encore dans ce qui en constitue l'épisode capital, le mariage du Cid avec Chimène.

Le *Poème de Mon Cid* parle à chaque instant de Doña Chimène, mais il se tait sur sa famille et les circonstances de son mariage. Le poète des *Enfances de Rodrigue* ne pouvait pas manquer de suppléer à ce silence, et il en sera réduit pour cela aux seules ressources de son imagination, car tout ce que lui fournissait le *Poème de Mon Cid,* c'était ce prénom de Chimène sans même y ajouter le nom de famille, qui était « Diaz », ce qui signifie « fille de Diègue ». Notre auteur ne s'en mit pas en peine : en quête d'un nom, il inventa Gómez, Chimène Gómez, fille du comte Don Gómez de Gormaz ; et il conta après cela comment le jeune Rodrigue, qui avait tué le comte, n'en finit pas

moins par se marier avec l'orpheline. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette intrigue romanesque, mais il importe auparavant de caractériser dans leur ensemble ces fictions d'une imagination déréglée, dont le *Rodrigue* est rempli.

L'anecdote sur le choix du cheval Babieca et l'histoire du mariage du Cid, voilà les deux occasions où se manifeste le mieux cette démangeaison qui tracassait l'auteur du *Rodrigue* d'interpréter et d'amplifier la légende telle qu'elle existait de son temps. Le poème tout entier peut être considéré comme une introduction aux épopées primitives ; l'objet en est de faire connaître au public les antécédents du héros et de rendre un compte détaillé de nombreux détails négligés ou dédaignés par les jongleurs de l'âge d'or de l'épopée ; et il est évident que, né trop longtemps après les événements pour s'en inspirer, le *Rodrigue* n'aura à aucun degré l'exactitude historique des premières épopées, mais au contraire la libre allure d'une œuvre d'imagination. Autrement dit, tandis que les poèmes du XIIe siècle et de la première moitié du XIIIe puisent leur substance dans la réalité, le *Rodrigue* tire la sienne de ces poèmes eux-mêmes, qui se sont interposés entre les événements et lui, et dont il est comme une glose.

Cette transformation dans la nature des poèmes ne se manifeste pas seulement dans le cas qui nous occupe, mais en général dans toute la poésie épique. On l'observe dans l'épopée française de façon encore plus frappante que dans l'épopée espagnole, parce que la décadence du genre fut plus lente en France et que les

caractères de la décadence y furent plus marqués qu'en Espagne. On commença par chanter les prouesses les plus remarquables de Guillaume d'Orange dans les poèmes d'*Aliscans* et du *Couronnement de Louis* ; puis, lorsque ces poèmes se furent partout répandus, un jongleur eut l'idée d'écrire un nouveau poème sur les *Enfances Guillaume,* où sont racontés les exploits de jeunesse de Guillaume, notamment la bataille où il conquit son fameux cheval Baucent, et son mariage avec Orable ou Guibourc, la femme héroïque dépeinte dans le vieux poème d'*Aliscans* tandis qu'elle fait honte à son mari pour avoir abandonné le champ de bataille. On le voit : ces *Enfances Guillaume* présentent plus d'une analogie avec les *Enfances de Rodrigue* dans le soin qu'elles prennent de nous éclairer sur le héros, son coursier, son mariage, etc.

En France, ce procédé de développement par régression fut poussé beaucoup plus loin. Alors que toute une série de poèmes avait déjà mis à profit les événements de la vie de Guillaume, depuis le berceau jusqu'à son entrée dans les ordres et à la mort, alors que le public se lassait déjà de tous ces *Enfances Guillaume, Couronnement de Louis, Aliscans, Covenant Vivien, Moniage Guillaume,* etc., les jongleurs ne se résignaient pas à abandonner le domaine qu'ils cultivaient ; ils se bornaient à en varier la culture, et ils entreprenaient de raconter les hauts faits du père de Guillaume, *Aimeri de Narbonne,* puis ceux de son grand-père *Hernaut de Beaulande,* enfin ceux de son arrière-grand-père *Garin de Montglane.* Il va sans dire que tous ces récits étaient inventés de toutes pièces et ne se reliaient par

aucun point à la tradition française : tellement que l'un d'entre eux, celui relatif au grand-père de Guillaume, est inspiré en grande partie du poème castillan sur le comte Fernand González.

Ces considérations générales rétorquent l'argument dont s'est surtout servi Amador de los Ríos pour affirmer la priorité du *Rodrigue* sur le *Poème de Mon Cid.* D'après lui, le héros hautain, insolent et brutal que le *Rodrigue* nous dépeint, dut forcément être célébré avant le héros désenchanté, sage et docile que nous trouvons dans le *Poème de Mon Cid,* car en littérature comme dans la vie de l'homme la jeunesse avec ses défauts précède forcément l'âge mûr et ses vertus. Mais, bien loin que cette comparaison soit exacte, c'est une loi commune à tous les cycles épiques, en France et en Espagne aussi bien que chez les peuples du Nord, que de se développer dans le temps en sens inverse de celui de la vie humaine. Le genre épique ressemble à un fleuve qui remonterait vers sa source. Il nous montre d'abord ses héros dans leur maturité, dans leur vieillesse ou à l'heure de la mort, et c'est seulement après cela qu'il nous raconte leur naissance et leur jeunesse. L'ordre généalogique lui-même est renversé : c'est le fils qui fait naître à la vie poétique son père, puis son grand-père, qui sans lui seraient demeurés dans l'oubli.

Acceptons donc comme un fait indiscutable que le Cid de la poésie et de la légende commença sa vie par l'âge mûr dans le *Poème de Mon Cid* et que plus tard seulement, vers la fin des temps épiques, il en vint avec le *Rodrigue* à connaître la jeunesse et le mariage.

C'est un contre-sens de rattacher le *Rodrigue* à la période des origines de la poésie espagnole, comme le font encore un grand nombre de manuels et d'anthologies.

L'allusion la plus ancienne au poème des *Enfances de Rodrigue* se trouve dans la *Chronique générale d'Espagne* écrite en 1344, et qu'Amador de los Ríos n'a pu connaître, puisque c'est seulement il y a une quinzaine d'années que j'ai eu la bonne fortune de la découvrir. Les études bibliographiques auxquelles je me suis livré en ce temps-là, ont prouvé que le *Rodrigue,* contrairement à ce que croyait Milá, n'avait pas été connu des auteurs de la première *Chronique générale,* qui entreprise sur les ordres d'Alphonse le Savant n'était pas encore terminée en 1289, et que par conséquent il n'avait pas été mis à profit dans les chroniques durant le XIIIe siècle, mais seulement à partir du XIVe et, plus exactement, à partir de l'année 1344.

La *Chronique de 1344* contient sous forme prosaïque toute la matière du *Rodrigue.* Nous allons en détacher ce qui a trait au mariage du Cid avec Chimène. Mais — il sera prudent d'en avertir le lecteur — ce récit de fiançailles ne mettra sous nos yeux aucune scène d'amour chevaleresque et courtoisement espagnol ; il nous révélera, une fois de plus, la gaucherie avec laquelle l'épopée du Moyen-Age traitait les choses du cœur ; sous les épines dont se hérisse ici la plante délicate de l'amour, nous aurons peine à entrevoir les fleurs embaumées qu'elle poussera plus tard.

La rédaction la plus ancienne du *Rodrigue,* telle qu'elle se trouve dans la *Chronique de 1344,* raconte

que, Rodrigue et le comte Don Gómez, seigneur de Gormaz, étant ennemis, ils en vinrent aux mains et que Rodrigue tua le comte. Une fille du défunt, Doña Chimène Gómez, se présenta alors devant le roi et, fléchissant les genoux, elle lui dit : « Roi, je suis la fille puînée du comte Don Gómez, que Rodrigue de Bivar a tué ; donnez-le moi pour mari, car je sais bien qu'il arrivera à être le vassal le plus puissant de votre royaume, et si vous m'accordez la faveur de ce mariage, je lui pardonnerai l'homicide qu'il a commis. » Le roi, faisant droit à cette requête, écrivit à Rodrigue de venir à Palencia. Dès qu'il y arriva, le roi lui fit part du désir de Chimène et de sa promesse de pardon ; Rodrigue accueillit l'une et l'autre chose avec reconnaissance. Alors le roi manda auprès de lui l'évêque de Palencia et fit célébrer le mariage sur-le-champ. Après quoi, comblés de dons par le monarque, Rodrigue et son épouse se rendent chez eux, mais Rodrigue ne s'y arrête pas : il jure de ne voir sa femme en aucun lieu, habité ou désert, jusqu'à ce qu'il ait triomphé en cinq batailles rangées ; puis il confie à sa mère la garde de Chimène et s'en va à la frontière des Mores.

Cette anecdote n'a pas le moindre fondement historique. La Doña Chimène que nomme le *Poème de Mon Cid*, est la Doña Chimène de l'histoire. Elle s'appelait Doña Chimène *Diaz*, fille du comte Diègue des Asturies et princesse de sang royal, puisqu'elle était cousine d'Alphonse VI. Le poème de *Rodrigue* se trompe, ainsi que nous l'avons dit, en l'appelant Chimène *Gómez*, et en la supposant fille d'un Don Gómez de Gormaz. Quant au reste, tous les détails de l'anecdote que nous

venons de rappeler, sont des lieux communs de la littérature narrative. Ainsi que nous le verrons dans la rédaction corrigée dont je parlerai plus loin, lorsque les gens de Diègue Lainez prennent jour pour se mesurer avec ceux du comte Gómez de Gormaz, Rodrigue, alors âgé de douze ans seulement, n'avait jamais assisté à une bataille ; il n'en ressent pas moins en son cœur une ardeur belliqueuse, et, malgré son père, il prend place parmi les combattants de Bivar. Cet instinct guerrier du futur héros se retrouve en diverses enfances, par exemple, dans la *Chanson d'Aspremont*. Roland encore enfant trompe la vigilance de ses serviteurs pour courir à la guerre, et dans le *Covenant Vivien*, le jeune Guichardet, fils de Guillaume d'Orange, resté seul au logis quand tous vont se battre, se fait armer chevalier par sa tante et court au combat contre les païens.

En second lieu, le trait caractéristique de l'anecdote du *Rodrigue*, c'est que Chimène se présente à la cour du Roi pour lui demander un mari. Selon les coutumes antiques, quand une fille noble restait orpheline, elle allait solliciter du roi un époux, afin de compenser la perte de son père. Il en est ainsi dans la chanson du *Départ des enfants Aimeri*. Elisende, fille de Yon de Gascogne, mort récemment, entre dans le palais du roi Charles, et dit au roi : « Sire, mon père est mort et je viens vous demander un mari ». Alors le roi, s'adressant à Beuves, fils d'Aimeri, qui réclame fiefs et terres, lui dit : « Prends cette fille pour femme et va-t'en. » Puis on appelle l'évêque et on les marie aussitôt. La scène ressemble tout à fait à celle du

mariage de Rodrigue et de Chimène par l'évêque de Palencia, mais ce qu'il y a de plus caractéristique dans la chanson castillane manque dans la française : le fiancé est le meurtrier du père de la fiancée. Une situation analogue se rencontre dans la légende de l'apôtre félon, dans la sombre histoire de Judas. Ce dernier tue son propre père sans le connaître ; d'après l'une des versions, la veuve du mort vient demander justice, et Pilate (ou sa femme) la marie avec le meurtrier, pour compenser le meurtre commis. La situation est la même dans la légende de Rodrigue que dans celle de Judas, quoiqu'ici elle se complique d'un inceste, copié sur la fable d'Œdipe.

Ainsi donc l'épisode du mariage de Rodrigue et de Chimène résulta originairement de la simple combinaison de divers lieux communs : l'orpheline qui réclame protection, le mariage comme compensation d'un homicide, le meurtrier qui a offensé sa fiancée. On trouverait difficilement dans le poème des *Enfances de Rodrigue* le germe de toute la poésie dont se revêtit cet épisode au théâtre. N'allons pas croire toutefois que le jongleur n'ait pas eu conscience de la portée artistique de l'anecdote qu'il inventait. Bien qu'il ne se soit pas attardé à la développer, il sentait bien, sans l'avoir appris dans Aristote, ce qu'il y avait de poésie dans la crise que provoque chez Chimène la lutte de devoirs contraires : la rancune du meurtre commis par son mari et l'obligation de l'amour conjugal. Notons qu'une invention analogue a été exploitée avec la même maladresse dans la légende de Fernand González. Lorsque ce dernier fut pris en Navarre, il avait déjà des

enfants de la princesse de ce royaume, mais les jongleurs supposèrent que ses amours avec elle avaient commencé quand il était en prison, et ils imaginèrent de même que le père de la princesse avait été tué par le comte. Et cependant l'auteur ne tira aucun parti de cette dernière circonstance, qu'il n'avait point inventée probablement sans quelque intention artistique, ni pour le seul plaisir de s'écarter des données historiques. Reconnaissons du moins que l'auteur du *Rodrigue* a eu le mérite d'introduire un conflit dramatique dans l'épisode du mariage de son héros.

Voyons maintenant ce que devint par la suite son invention. De ce poème du *Rodrigue*, mis en prose dans la *Chronique de 1344*, nous possédons aussi une rédaction postérieure en vers[1] que je place au commencement du xve siècle. Le sujet y reçoit quelques modifications.

La préoccupation de l'arrangeur est d'amplifier les prouesses du héros. Par exemple, quoique la défaite de l'empereur et du pape fût déjà un exploit d'importance, tandis que, dans l'antique rédaction, Rodrigue s'avançait en France jusqu'à Toulouse, cela ne suffit pas à l'auteur du remaniement : il fit arriver son héros jusqu'à Paris, et il réunit l'empereur, le pape et le roi de France. Devant tous Rodrigue va frapper du poing les portes de la ville en défiant les douze Pairs ; aussitôt les assiégés épouvantés demandent la paix.

1. *Biblioteca de Autores Españoles*, tome XVI, p. 647.

Nous devons reconnaître que si l'esprit profondément historique de l'antique épopée castillane s'altérait par l'introduction de si fabuleuses aventures dans les légendes épiques, les antiques récits, trop simples et trop sobres, acquéraient ainsi un attrait qui séduisait les nouvelles générations avides de prouesses chevaleresques. Songeons que l'*Amadis,* avant de s'être propagé dans toutes les littératures d'Europe, était la lecture favorite des jeunes Castillans, même lorsqu'ils étaient appelés à devenir plus tard des hommes pleins de gravité, comme le chancelier Pero López de Ayala.

En outre, l'auteur du remaniement du *Rodrigue,* non content de rendre la fable du poème plus romanesque, modifia profondément le caractère du héros.

Il voulait mettre en relief la valeur personnelle de Rodrigue, en l'exaltant à l'excès au-dessus de ceux qui l'entouraient. Il s'y appliqua surtout en lui prêtant un langage brutal et hautain. Rodrigue n'ouvre la bouche que pour proférer quelque insolence, quelque fanfaronnade ou quelque insulte. Si ce n'était encore que lorsqu'il s'adresse à l'empereur d'Allemagne ou au pape ! Mais il parle du même ton à ses parents et même au roi de Castille. Ce dernier joue sans cesse un rôle sacrifié à côté de cet impétueux jeune homme qui tantôt méprise son roi et se regarde déshonoré pour lui baiser la main, tantôt lui refuse le cinquième du butin, dû au souverain, tantôt lui donne conseils et ordres comme à un sot que l'on mène par le bout du nez. Et le pauvre roi en passe par tout ce que veut Rodrigue; il accepte toutes les humiliations en disant :

Je le fais, Rodrigue, pour ne te point désobéir.

Pour affable que le roi se montre, Rodrigue lui parle toujours avec hauteur. Même quand il lui donne un bon conseil, il le fait en termes discourtois :

Roi, je suis fort heureux de n'être pas ton vassal.

En somme, en forçant de la sorte le caractère du héros, l'auteur n'a pas été heureux. Cependant ce type fit fortune. Il devint le jeune Cid du *romancero,* qui répondra au pape quand celui-ci le menace d'excommunion : « Si vous ne m'absolvez pas, pape, il vous en arrivera malheur, car de vos riches vêtements, je couvrirai, moi, mon cheval. » Sur quoi le pape lui octroie une ridicule absolution : « Je t'absous, Don Rodrigue, je t'absous de bonne grâce ! »

C'est ce même personnage que le remanieur du *Rodrigue* introduisit dans l'épisode du mariage, quoiqu'il semblât difficile qu'il y pût paraître avec un tel caractère.

Dans la première rédaction du poème contenue dans la *Chronique de 1344,* le roi sur la demande de Chimène écrit à Rodrigue de venir à Palencia pour des affaires qui l'intéressent. Rodrigue, enchanté, arrive avec deux cents chevaliers, ses parents. Le roi va à sa rencontre et le reçoit avec de telles marques d'honneur qu'elles éveillent la jalousie chez les comtes ennemis du héros. La rédaction versifiée change complètement le ton de cette scène si simple pour lui substituer la violence et l'injure, car, ainsi que nous le disions, le jeune héros tel qu'elle nous le montre ne saurait cesser un moment d'être insolent et rebelle.

Elle imagine en effet que lorsque le roi appelle Ro-

drigue pour le marier à Chimène, le père du jeune homme soupçonne qu'il s'agit de venger la mort du comte Lozano : « Je me méfie de ces lettres menteuses, dont les rois sont coutumiers. » Les nobles rebelles et indisciplinés craignaient volontiers quelque châtiment quand ils étaient ainsi mandés par le roi. L'histoire avait rendu fameux l'appel du roi Ordoño II aux quatre comtes castillans, qu'il convoqua à son palais pour les tuer ; chez le jongleur et chez ceux qui l'écoutaient, le souvenir était encore récent de la conduite d'Alphonse XI à l'égard de Don Juan le Tors ou de celle de Don Pèdre le Cruel vis-à-vis de l'Infant Don Fadrique.

Cependant c'était pour le vassal un devoir strict d'accourir à tout appel du roi. Aussi Diègue Lainez obéit-il, mais Rodrigue exige que son père aille bien accompagné. C'est pourquoi, jugeant insuffisants les deux cents chevaliers de la rédaction primitive, la rédaction versifiée en prend trois cents, avec lesquels, comme s'il partait en guerre, Rodrigue se dirige menaçant vers le roi. Il paraît si furieux que, lorsqu'il entre en ville, tous s'éloignent effrayés et reconnaissent aussitôt celui qui tua le comte Lozano. En arrivant au palais Diègue Lainez baise la main du roi, comme tout vassal était obligé de le faire. Mais Rodrigue se refuse à cette marque de respect. A la fin cependant le jeune homme, sans doute sur les instances de son père (il y a ici un vers perdu), met un genou en terre pour baiser la main du roi, mais sa longue épée effraie le roi qui le repousse, et Rodrigue lui manifeste publiquement son mépris : « Point ne me soucie d'être votre vassal, et si mon père vous a baisé la main, c'est une honte pour

moi. » Sur ce, le pauvre roi, sans se fâcher, dit au comte Osorio : « Amenez-moi la jeune fille, et nous marierons cet orgueilleux (*lozano*) ». Entre Chimène ; elle regarde Rodrigue, et, joyeuse, dit au roi : « Sire, je vous remercie : c'est celui-ci que je vous demande. » Et on les marie à l'instant. Cependant, pas même avec Chimène, le jeune héros ne se résigne à être courtois. Au lieu d'accueillir avec reconnaissance la fille de sa victime (comme dans l'antique rédaction en prose de 1344), il dit avec colère au roi : « Sire vous m'avez marié contre mon gré ; mais je jure devant le Christ que je ne vous baiserai point la main et que je ne verrai point ma femme en lieu habité ou désert jusqu'à ce que j'aie triomphé en cinq batailles rangées. » Le roi étonné s'écrie : « Non ce n'est pas un homme, c'est un démon ! » Voilà la louange suprême que le jongleur donne à son héros, et tous les vaincus expriment de la même façon leur admiration pour leur vainqueur : c'est un démon (*pecado*) !

Ce jeune endiablé à qui ni loi, ni roi n'inspirent le moindre respect, on pourrait le désirer moins insolent et moins brutal, mais, bon gré mal gré, il s'empare de l'imagination, il la séduit, et le peuple garda bon souvenir du personnage ainsi décrit dans le remaniement du *Rodrigue*. Le public, devant lequel on récitait le long poème, devait éprouver quelque émotion artistique, interrompre par ses bravos la scène du baise-main royal et la faire répéter. La représentation achevée, après avoir comblé le jongleur d'argent, de vêtements ou de bijoux, il se dispersait en fredonnant des vers

qu'il redisait sans cesse. Et ces vers, recueillis par tous, ont formé ce que l'on appelle un *romance populaire* ou *ancien,* qui, transmis de génération en génération, nous apporte encore l'écho du chant des jongleurs et des applaudissements que les auditeurs jetaient au vent il y a cinq siècles.

Voici sous quelle forme brillante la mémoire du peuple conservait ce fragment du poème au début du XVIe siècle[1] :

Diègue Lainez va à cheval baiser la main au bon roi. Il emmène avec lui ses trois cents gentilhommes. Parmi eux allait Rodrigue, le superbe Castillan. Tous chevauchent sur des mules : Rodrigue seul à cheval ; tous sont vêtus d'or et de soie : Rodrigue va bien armé ; tous ont l'épée au côté : Rodrigue un estoc doré ; tous, une houssine chacun : Rodrigue, une lance à la main ; tous, des gants parfumés : Rodrigue, des gantelets à mailles ; tous, des chapeaux de grand prix : Rodrigue, un casque d'acier, et par-dessus le casque il porte un bonnet écarlate. Ils font route sur le chemin en causant les uns avec les autres ; ils sont arrivés à Burgos ; ils se sont rencontrés avec le roi. Ceux qui viennent avec le roi vont devisant entre eux. Les uns disent tout bas, les autres tout haut : « Voici venir dans cette troupe celui qui a tué le comte Lozano. » Rodrigue, les ayant entendus, les regarde fixement, et d'une voix haute et fière, il leur parle de cette façon : « S'il y a quelqu'un parmi vous, son parent ou son allié, qui soit mécontent de sa mort, qu'il se montre incontinent pour m'en demander raison. Je me battrai contre lui, soit à pied, soit à cheval. » Tous répondent à la fois : « Que le diable te demande raison ! » Tous ensemble mirent pied à terre pour baiser la

1. Cabalga Diego Lainez... *Primavera y Flor de Romances,* t. I, p. 96. — Traduction de Damas-Hinard, revisée, *Romancero Espagnol,* tome II, p. 17.

main du roi ; Rodrigue resta seul sur son cheval. Alors parla son père. Écoutez bien comme il parla : « Pied à terre, vous, mon fils, vous baiserez la main au roi, parce qu'il est votre Seigneur, et que vous, mon fils, êtes son vassal. » Dès que Rodrigue eut entendu ces mots, il s'estima très offensé ; les paroles qu'il répondit sont d'un homme très en colère : « Si quelqu'un autre m'avait dit cela, il me l'aurait déjà payé ; mais puisque c'est vous qui l'ordonnez, mon père, je le ferai de bonne grâce. » Voilà que Rodrigue a mis pied à terre pour baiser la main au roi. Au moment où il s'agenouille l'estoc s'est détaché. Le roi eut peur et dit comme troublé : « Ote-toi de là, Rodrigue, ôte-toi de là, démon, dont la figure est d'un homme et la conduite d'un lion sauvage. » Rodrigue, entendant cela, demande aussitôt son cheval, et d'une voix très altérée il parla ainsi au roi : « Je ne me tiens pas pour honoré de baiser la main d'un roi ; je me tiens pour offensé de ce que mon père l'a baisée. » En disant ces paroles, il sort du palais et remmène avec lui les trois cents gentiishommes. S'ils allèrent bien vêtus, ils reviennent mieux armés ; et s'ils allèrent sur des mules, tous reviennent à cheval.

Voilà un parfait échantillon de ce qu'est un romance ancien. On le voit : il est fondé sur un certain nombre de vers d'une chanson du début du xve siècle, qui décrivent une petite scène extraite par le peuple lui-même de la foule des épisodes qu'une longue récitation épique faisait défiler devant lui.

Si on l'analyse dans les éléments qui le composent, le romance que l'on vient de lire conserve en ses quarante-trois vers six vers seulement du remaniement du *Rodrigue* : ce sont ceux qui retracent la cavalcade de Diègue Lainez et de son fils, avec leurs trois cents chevaliers, quand ils vont voir le roi, — le refus de Rodrigue

de baiser la main du monarque, — et enfin la mauvaise grâce avec laquelle il finit par s'agenouiller, en découvrant sa longue épée pour le plus grand effroi du souverain. Mais on remarquera que le romance est muet sur le motif du voyage de Rodrigue et de son père à la Cour, et sur le mariage qui termine l'entrevue dans le poème. Ce qui a seul frappé l'imagination populaire, ce fut l'arrogance du jeune vassal en présence du roi. Or, nous avons observé déjà que ce ton et ces gestes hautains étaient injustifiés, ou du moins exagérés, et sans rapport avec le fond même de cet épisode. Aussi le peuple oublia-t-il les rapports, d'ailleurs bien superficiels, qui rattachaient cette attitude insolente à l'épisode du mariage. En faisant de ce fragment un morceau à part, il le complèta à sa façon, en supposant que Rodrigue, au lieu de repartir marié à l'improviste et sans le vouloir, comme dans le poème, se retirait, sans que nous sachions pourquoi, menaçant et prêt à la guerre. Il se rappelait sans doute un romance bien connu du comte Fernand González, d'où proviennent les vers pittoresques sur le contraste de l'accoutrement guerrier de Rodrigue avec les vêtements de cour de ses trois cents compagnons.

C'est de ces souvenirs et de ces contaminations que se forme un romance ancien : il emprunte isolément une situation à un long poème, sans souci des antécédents et du dénouement, et ainsi le fragment revêt certain vague, certaine imprécision qui n'est pas le moindre de ses charmes.

Avant de quitter ce romance, nous devons présenter une réflexion générale sur le développement de la

poésie épique. Ceux qui ont étudié les premiers les origines de cette poésie en France, Héricault, Gautier, Gaston Paris, croyaient que les longues chansons étaient nées de courtes cantilènes, soit par fusion de plusieurs cantilènes en une seule, soit par développement de l'une d'elles. Ils se fondaient, entre autres raisons, sur la théorie de Wolf relative à la formation de l'*Iliade,* et sur l'exemple même de la poésie espagnole, puisqu'on ignorait alors que cette dernière avait produit des poèmes populaires étendus. On croyait qu'elle n'avait inspiré que des romances, que l'on regardait comme un état embryonnaire du développement épique et comme un échantillon de ces cantilènes qui n'avaient pu s'unir pour former un poème étendu. Mais, en 1874, Milá prouva que la Castille avait possédé une épopée et que les romances, loin d'être des germes qui ne s'étaient point développés, étaient des rameaux détachés de troncs disparus. Après Milá, et s'appuyant sur ses découvertes, Pío Rajna, Nyrop, G. Paris lui-même, et tous ceux qui se sont occupés de l'épopée française, ont renoncé à la théorie des cantilènes.

Cependant la démonstration de Milá, si intéressante pour l'histoire de l'épopée en général, a un défaut, à mon sens. Il a prouvé en effet avec évidence qu'en Castille l'on composait de longues chansons de geste au XIIe siècle, et que, même au début du XIIIe, il existait encore des jongleurs qui les répandaient et peut-être les *amplifiaient.* Mais ce dernier point demeurait encore douteux pour lui ; il s'en est donc tenu à cette thèse que l'épopée castillane a produit un petit nombre

d'œuvres, mais que celles-ci ont presque toutes le caractère d'œuvres originales, sans amplifications ni transformations successives, contrairement à ce qui s'est produit en France, car en Espagne l'existence de l'épopée a été courte et n'a pas dépassé le XIIIe siècle. Plus tard, après une interruption de plus de *deux siècles,* on vit surgir *tout à coup* (c'est l'expression qu'il emploie) une nouvelle poésie narrative populaire, celle des romances, qui s'inspirèrent des poèmes, déjà morts, du XIIe et du XIIIe siècles, ou, plus généralement, des prosifications de ces poèmes contenues dans la Chronique du XIIIe siècle. Quant au romance que nous venons d'étudier, Milá le croyait du XVe ou du XVIe siècle, et il datait de la fin du XIIe le poème de *Rodrigue,* d'où il dérive.

Eh bien, cette théorie de la mort des poèmes au XIIe siècle et de l'apparition des romances au XVe me semble inacceptable. La science a pour mission de substituer à ces solutions de continuité qu'elle croit d'abord apercevoir, la notion d'une évolution graduelle qu'elle découvre en y regardant de plus près. L'étude de diverses chroniques, inconnues à Milá, nous démontre que l'épopée castillane eut une décadence, moins accentuée que la française, comme je l'ai déjà dit, mais dans laquelle les vieux poèmes reçurent divers remaniements et se continuèrent en se mofiant jusqu'à l'époque des romances. La *Chronique de 1344* nous a permis de restituer la première rédaction du poème de *Rodrigue,* libre de toutes les déformations qui accusent la décadence de l'épopée : on n'y trouve pas le caractère hautain et rebelle attribué plus tard au

héros. C'est dans le remaniement en vers que cette rébellion et cet orgueil apparaissent pour la première fois. Ce poème, nous devons le supposer très postérieur à la date admise par Milá, alors même que nous n'y relèverions pas les caractères intrinsèques de la décadence, parce qu'il se présente à nous comme l'anneau qui relie le romance à la série épique, et qu'il supprime entre l'un et l'autre cet abîme que suppose la théorie de Milá. Il est bien évident que le Cid hautain du romance, avec ses trois cents hidalgos, dérive du type exagéré du remaniement en vers, et celui-ci à son tour provient du type plus courtois de la *Chronique de 1344*, lequel n'avait avec lui que deux cents chevaliers. Nous avons ainsi une série continue, et non plus deux termes extrêmes.

Les autres romances prêteraient à des considérations analogues : je m'en tiendrai pour le moment à ceux relatifs au mariage du Cid.

L'un d'eux contient les plaintes de Chimène au roi, plaintes composées de quelques vers du poème remanié, mêlés à des fragments d'un romance singulier, qui rapporte les plaintes de l'audacieuse et vindicative Doña Lambra. Celle-ci est un personnage du cycle poétique des Infants de Lara ; par ce seul fait qu'elle aussi se plaint d'une injure, elle se confondit, dans la mémoire populaire, avec la chaste et tendre Doña Chimène. Par suite de cette confusion, le jeune Rodrigue adresse, dans le romance qu'on va lire, des menaces grossières à Chimène, par exemple, de lui couper les jupes à la ceinture, châtiment infamant des femmes impudiques. L'imagination du peuple ne re-

cule pas devant les grossièretés et les inconvenances les plus fortes, et c'est de là que provient l'audacieuse énergie de ce romance[1] :

C'était le jour des Rois, c'était un jour de fête, alors que dames et damoiselles demandent au roi leurs étrennes, toutes, sauf Chimène Gómez, fille du comte Lozano, qui debout devant le roi, lui a parlé de cette manière : « Je vis dans l'humiliation, ô roi ; dans l'humiliation vit ma mère. Chaque jour qui luit, je vois celui qui tua mon père, chevauchant sur son cheval, et tenant sur le poing un épervier ou parfois un faucon qu'il emporte à la chasse, et, pour me faire plus de peine, il les nourrit de mes colombes. Avec le sang de mes colombes il a ensanglanté mes jupes. Je le lui ai envoyé dire : il m'a envoyé menacer de me couper les pans de ma robe à un endroit honteux, et de me forcer mes damoiselles mariées et à marier. Il m'a tué un petit page sous les pans de mes jupes. Un roi qui ne fait pas justice ne devrait point régner, ni chevaucher à cheval, ni chausser des éperons d'or, ni manger pain sur nappe, ni se divertir avec la reine, ni entendre la messe en lieu consacré, parce qu'il ne le mérite pas. » — Le roi, quand il eut entendu cela, commença à parler ainsi : « Oh ! que le Dieu du ciel me soit en aide ! Que Dieu me veuille conseiller ! Si je fais prendre ou tuer le Cid, mes Cortès se soulèveront, et si je ne fais point justice, c'est mon âme qui le paiera. — Garde tes Cortès, ô Roi, que personne ne les soulève ! Le Cid, qui tua mon père, donne-le moi pour égal, car celui qui m'a fait tant de mal, me fera, je le sais, quelque bien. » — Alors parla le roi ; écoutez bien ce qu'il va dire : « Je l'ai toujours ouï dire, et je vois maintenant que c'est vrai, que la cervelle des femmes était chose étrange. Jusqu'ici elle a demandé justice ; maintenant elle veut se marier avec lui. Je le ferai

1. Dia era de los Reyes... *Primavera y Flor...*, t. I, p. 103. — Traduction (revue) de Damas-Hinard, op. cit., p. 20.

bien volontiers, et de très bon gré. Je veux lui écrire une lettre! Je veux l'envoyer chercher. »

A peine ces mots sont-ils achevés, que la lettre est en route...

Ce romance ne nous dit mot des sentiments du Cid. Mais un autre nous le montre déjà marié avec Chimène, et, non sans quelque mélancolie, indécis entre l'amour de cette dernière et celui de Doña Urraca, son amie d'enfance. L'amour attaque maintenant par un autre côté le cœur du héros : tandis qu'il chevauche au pied des murailles de Zamora, à portée de la voix, Doña Urraca, accoudée à la fenêtre d'une tour, l'interpelle en ces termes[1] :

Au large ! au large ! Rodrigue, l'orgueilleux Castillan ! Il devrait te souvenir de ce bon temps passé, lorsque tu fus armé chevalier sur l'autel de saint Jacques, quand le roi fut ton parrain, toi, Rodrigue, le filleul. Mon père te donna les armes, ma mère te donna le cheval ; moi, je te chaussai les éperons, pour que ton los fut plus grand. Je pensai me marier avec toi : le sort, pour mes péchés, ne le voulut pas. Tu t'es marié avec Chimène Gómez, fille du comte Lozano. Avec elle tu as eu de l'argent ; avec moi tu aurais eu un État. Tu t'es bien marié, Rodrigue ; bien mieux tu te serais marié : tu as laissé fille de roi pour prendre celle d'un vassal.

Rodrigue ne résiste pas à ces plaintes. Il se retourne tout à coup et dit plein d'angoisse :

Au large ! au large, les miens ! Ceux à pied et ceux à

1. Afuera, afuera, Rodrigo... *Primavera y flor...*, tome I, p. 116.

cheval ! Car de cette tour à plate-forme, on m'a lancé une flèche. La flèche n'avait point de fer, mais elle m'a transpercé le cœur. Maintenant point de remède que de vivre plus en peine !

Ce malheureux amour de l'infante pour le Cid a une origine fort curieuse. Il provient d'une libre interprétation de quelques vers de la *Chanson du siège de Zamora*. Lorsque le roi Don Sanche assiégea cette ville, il fit dire à sa sœur Doña Urraca de lui abandonner la forteresse moyennant certains échanges ; il choisit pour messager le Cid, quoique celui-ci montrât peu d'empressement à se charger de cette mission. L'infante, en voyant le Cid, lui rappelle qu'ils ont été élevés ensemble à Zamora (de là le vers du romance : « Il devrait te souvenir de ce bon temps passé ») ; elle lui demande de la secourir contre son frère, qui prétend la dépouiller et dont elle se plaint amèrement. En d'autres passages du même poème, l'auteur insiste sur ces liens d'affection qui unissaient le vassal à l'infante, et qui très facilement se changèrent en liens amoureux. Voilà comment des fragments d'antiques poèmes, en se détachant de l'ensemble auquel ils appartenaient, pouvaient créer des situations poétiques originales. Dans le romance qui nous occupe, le ton purement narratif de l'épopée a pris un caractère lyrique et sentimental.

Dans le poème le Cid, en s'approchant de la muraille de Zamora, dit aux gardes de ne point diriger contre lui leurs flèches, car il est porteur d'un message : ces flèches deviennent dans le romance les traits allégoriques qui traversent le cœur du héros, et la

mélancolie de celui-ci trouve un écho pathétique dans l'impossible amour que l'infante éprouve pour son vassal.

Cet amour, qu'ignorèrent les chansons antiques, n'est donc qu'une heureuse, mais arbitraire invention du *romancero* ; il prit dès lors une véritable valeur esthétique dans la légende du Cid, et Guillén de Castro s'en servit à merveille quand il mit au théâtre l'histoire de Chimène et de Rodrigue.

Du mariage et des amours de Rodrigue il n'est passé, des anciennes chansons au *romancero*, que les trois fragments cités. Et dans ces fragments, comme on le voit, Chimène se plaint de la mort de son père, mais de cette mort elle-même il n'est rien dit.

Il est clair que, ce genre de petits poèmes une fois imaginé, on dut composer de nouveaux romances sans aucun rapport avec le récit des longs poèmes déjà oubliés. Nous en pouvons donner comme preuve convaincante le romance[1] qui raconte comment « Ce bon Diègue Lainez, après avoir mangé, s'entretient avec ses quatre fils. Les paroles qu'il leur adresse sont d'un homme affligé : « Mes fils songez à notre honneur, car je suis déshonoré. Pour avoir enlevé un lièvre aux lévriers du comte Lozano, il m'a outragé et adressé d'injurieuses paroles. A vous le soin de la vengeance et non à moi qui suis vieux et dont le chef a blanchi. » Sur ces mots, il emmena son fils aîné qu'il voulait entretenir en secret, et il lui mordit un doigt.

1. Ese buen Diego Lainez... *Primavera y flor.*.., tome I, p. 94. Nous donnons un résumé plutôt qu'une citation du romance.

Le fils, sous la douleur, lança un cri, et le père, sans lui parler davantage, le renvoya. Même chose avec les deux suivants. Il prit enfin à part le Cid, qui était le plus jeune et bâtard, et comme il lui serrait le doigt, son fils le menaça d'un soufflet. Plein de joie, son père l'embrassa et lui confia ses armes pour la vengeance. Le Cid chercha le comte, l'insulta et le perça de son poignard. »

Tous les détails de ce romance sont nouveaux, sans racines dans les traditions antérieures. Le *Rodrigue,* en contant la mort du père de Chimène, suppose que le comte de Gormaz ravage les terres de Diègue Lainez, blesse ses bergers, vole ses troupeaux ; de son côté, Diègue Lainez, avec les gens de Bivar, brûle un faubourg de Gormaz, et enlève troupeaux, vassaux et lavandières, qui lavaient à la rivière. Le comte va défier Diègue Lainez et lui réclamer les lavandières, qui sont délivrées ; on fixe entre les deux partis un combat de cent contre cent ; nous savons déjà que le Cid y tue le comte. Voilà une scène caractéristique de la vie de la noblesse castillane aux XIVe et XVe siècles, un exemple de ces haines, de ces affronts, de ces massacres, comme on en voit, par exemple, dans le livre des *Fortunes et Infortunes* de Lope García de Salazar. Ces désordres cessèrent quand la puissante main des Rois Catholiques s'appesantit sur la noblesse, et abattit ses châteaux forts ; il en résulta que le romance tard venu ne pouvait faire allusion à une injure comme celle dont parle le poème antique : il imagine donc une simple dispute de chasse. Ce romance ignorait également la généalogie du Cid, telle

qu'elle se trouve dans les anciens poèmes ; contrairement à la tradition, il suppose que le héros avait trois frères dont il était le dernier, et d'ailleurs bâtard. Il réunissait de la sorte en lui-même les deux caractères préférés par la poésie populaire, qui dote volontiers des meilleures qualités les derniers-nés et les enfants illégitimes. Puis le romance compléta l'épisode ainsi ébauché en imaginant l'épreuve étrange que le père fait subir à ses fils, épreuve que l'on trouve dans divers contes orientaux ou européens. Nous pouvons donc le répéter : ce romance n'a aucun rapport avec les antiques traditions ; son auteur ne connaissait nullement le récit des gestes, qui certainement ne se récitaient plus ; il ne connaissait que les vieux romances, et il composa le sien comme une sorte de prologue ou d'éclaircissement nécessaire aux allusions que faisaient ces derniers à la mort du comte Lozano. En d'autres termes, le romance en question doit son origine à une inspiration analogue à celui qui produisit le *Rodrigue,* lequel était né de son côté, indépendamment de la tradition, pour expliquer les allusions contenues dans deux autres poèmes plus anciens.

Ces quatre romances sont les seuls anciens sur les amours du Cid et sur son mariage avec Chimène. Nous y notons ce même développement en sens inverse ou remontant dont nous avons déjà parlé. En premier lieu parurent les romances relatifs au dénouement : les plaintes de Chimène et son mariage ; puis, plus tard, ceux qui rapportent les faits antérieurs : premier amour de l'infante et outrage fait par le comte Lozano.

C'est par ce procédé fragmentaire que se forma,

dans la légende du Cid, un thème nouveau d'une grande valeur artistique. L'outrage du comte, l'épreuve du vieillard sur ses fils, l'indomptable bravoure du jeune héros dans cette épreuve, la mort de l'offenseur, les plaintes véhémentes de Chimène orpheline, son mariage avec le meurtrier de son père, tout cela forme dans le *romancero* un tableau vivant, à peine ébauché dans le poème du XIVe siècle et qui est encore incomplet dans celui du début du XVe. C'est une fleur tardive, née sur le vieux tronc épique, mais une fleur privilégiée que tous les chantres du Cid ont cultivée plus tard avec amour.

Bientôt en effet les auteurs dramatiques portèrent à la scène cet épisode qui, depuis le *romancero,* était devenu essentiel dans la vie du Cid. Mais, tout d'abord, il apparaît traité au théâtre avec cette maladresse qui est fréquente dans les premiers essais. Une comédie du XVIe siècle, la *Seconde partie des Exploits du Cid,* renferme les plaintes de Chimène contre le meurtrier de son père ; le roi y répond en confiant l'orpheline à l'infante Doña Urraca, tandis qu'il part lui-même en guerre avec le Cid. Cependant l'infante réussit à toucher le cœur de Chimène, et non seulement elle lui fait oublier sa haine pour l'offenseur, mais elle y substitue l'amour, de telle sorte que plus tard, lorsque le roi demanda à Chimène quelle satisfaction elle attend du Cid, elle répond qu'elle ne veut point qu'il meure. Le roi fiance alors les deux jeunes gens, jusque-là ennemis.

Comme l'on voit, la mort du comte Lozano, ici comme dans le *romancero,* ne suscite qu'un épisode,

et non un conflit dramatique. Mais au XVIIe siècle, Guillén de Castro, dans ses *Exploits de jeunesse du Cid,* rendit cet épisode infiniment plus intéressant. Il partit de l'hypothèse que l'amour du Cid et de Chimène était antérieur à l'offense du comte Lozano, et, une fois admise cette heureuse invention, il s'ensuivit la lutte dramatique la plus intéressante entre l'amour et le désir de vengeance, lutte dont les pathétiques alternatives ont pour théâtre tantôt le cœur du Cid, tantôt celui de Chimène, et dont la tragique violence, en même temps que les délicates émotions, vont sans cesse croissant.

Ainsi, grâce au génie dramatique de Guillén de Castro, l'épisode né sur le tard arriva à sa perfection et devint le plus fameux de tous ceux qu'offrait l'épopée castillane.

L'admirable imitation de Corneille, si souvent étudiée et discutée, amena ce résultat non seulement que

Tout Paris pour Chimène *eut* les yeux de Rodrigue

mais encore qu'elle fit connaître à l'Europe entière l'histoire de ces touchantes amours. A l'aurore de l'époque romantique, Herder, en popularisant dans son pays le *romancero* du héros castillan, rendit, selon le mot de Julius, aussi fameuses parmi les Allemands les amours du Cid et de Chimène que la haine de Siegfried et de Kriemhild, chantée dans les *Nibelungen.* Plus tard Peter Cornelius, Massenet et d'autres, portèrent ce sujet à l'opéra. Hartzenbusch, Fernández y González le restaurèrent heureusement sur la scène espagnole ; Leconte de Lisle, Hérédia et beaucoup d'autres

le traitèrent de nouveau en vers lyriques. Et cette énumération s'allongerait sans peine, si je me proposais maintenant d'étudier la floraison si variée et si extraordinaire du vieux thème.

Nous avons assisté à la décadence de l'épopée et à la première apparition des romances, et nous avons vu comment, en présence de faits dûment établis, la théorie scientifique d'une évolution devait remplacer celle d'une série de phénomènes sans lien entre eux. Tenons-nous-en à cette conclusion.

CHAPITRE V

LE « ROMANCERO »

L'épopée castillane qui est, à mon avis, d'origine germanique, trouva en Castille et dans l'Espagne entière un sol si fertile et si bien préparé pour la recevoir et la faire vivre que, au moment même où elle disparut sous sa forme première de poèmes étendus, elle donna encore naissance à un genre nouveau, débordant de vie propre : le genre du romance.

La doctrine pangermaniste, d'après laquelle toute œuvre géniale est due au levain germanique répandu sur le monde, attribue la décadence de l'Espagne à la disparition des éléments germaniques dans la péninsule et à la reprise du pays par l'influence celtibérique. Si cette thèse si paradoxale avait un fond de vérité, il faudrait, dans le cas qui nous occupe, considérer comme un événement heureux cette reprise du pays par l'influence celtibérique, car c'est grâce à elle que le genre épique aurait atteint à une vie plus intense.

Il régnait en Castille un esprit profondément démocratique, en vertu duquel sous chaque manant la foule était prompte à reconnaître un noble. Chaque jour il se produisait dans la situation juridique des personnes

des changements tels qu'il en arrive à un personnage de Lope de Vega, Peribañez, lequel, de simple laboureur, se transforme en chevalier et montre une âme toute préoccupée du culte du point d'honneur. Eh bien ! cet esprit démocratique obligeait l'épopée à changer de direction. Il fallait que la poésie aristocratique, aux vastes proportions, faite pour être écoutée dans l'oisiveté de la paix, à l'issue de repas plantureux, se transformât en une autre poésie, plus courte, appropriée aux goûts d'un auditoire moins désœuvré et plus simple.

Au XIVe et au XVe siècle, tandis qu'à la désorganisation de la noblesse correspondait le développement des communes, se façonnait à la frontière andalouse l'âme de la nation, une âme qui animait également nobles et vilains, associés désormais dans des entreprises communes par des aspirations et des sentiments communs. A cette époque se révélait l'éminente dignité des manants, qui dans un élan sublime faisaient valoir des titres d'honneur aussi incontestables que ceux de la noblesse : je n'en veux d'autres preuves que des drames comme *Peribañez, Fuente Ovejuna, Le meilleur alcalde c'est le Roi* et l'*Alcalde de Zalamea.*

L'épopée castillane, aristocratique à l'origine, agrandit le cercle de ses auditeurs, et s'adressa à un public nombreux et hétérogène ; elle perdit le caractère étroitement militaire qu'elle devait à son public de nobles, et elle s'appliqua à rechercher des nuances variées. Elle substitua aux prouesses héroïques les péripéties romanesques. Par la peinture de l'amour et d'autres passions, qui, comme l'amour, étaient vrai-

ment humaines et que ne connaissaient point les vieilles chansons de geste, elle se préoccupa d'intéresser la foule. Bref elle évolua si bien que d'héroïco-chevaleresque elle devint romanesque et populaire.

Les jongleurs, cédant à ce courant, s'appliquèrent à rajeunir la vieille épopée dont se lassait maintenant cette même classe guerrière dans laquelle elle était née. Ils surent attirer l'attention des seigneurs aussi bien que des bourgeois, des marchands et des laboureurs. Alors la poésie héroïque devint la poésie de tous, grands et petits, la poésie vraiment nationale et populaire ; et ce fut alors seulement qu'elle put vivre dans la mémoire du peuple.

Ainsi ce dernier fit sienne cette poésie née pour les nobles ; les uns et les autres, confondus, écoutaient avec un intérêt que rien ne lassait, le jongleur qui venait leur réciter les derniers remaniements des vieux poèmes et qui réussissait encore à retenir son public même en pleine décadence de l'épopée castillane, alors que les poètes épiques de France n'éveillaient plus l'attention des masses pour les énormes poèmes qu'ils composaient. Cette sympathie entre les poètes castillans et leur public, en se maintenant et se fortifiant, donna une nouvelle vie à la poésie héroïque.

Le peuple, suspendu aux lèvres du jongleur, lui faisait répéter les passages les plus impressionnants d'une longue chanson de geste pour en apprendre par cœur les vers les plus heureux ; puis, il oubliait promptement les lieux communs insipides, les développements traînants habituels à ces poèmes de la décadence, mais il gardait fidèlement le souvenir des

points culminants du récit ou des épisodes les plus beaux que ces rhapsodes ambulants, à la dernière époque des récitations épiques, n'avaient point réussi à altérer ou que, en quête de nouveautés sensationnelles, ils avaient eu la bonne fortune d'imaginer. Ces passages ainsi conservés et souvent répétés par la mémoire, isolés par le peuple de ce qui les entourait, sont les plus vieux romances qui existent. Quelques-uns, peu nombreux d'ailleurs, furent transmis de génération en génération jusqu'à l'époque de l'imprimerie, qui les sauva de l'oubli. Ce sont de petites scènes isolées qui commencent *ex abrupto,* et dont la narration est brusquement coupée : l'aigre dispute du comte Fernand González avec son roi, les lamentations de l'infante Urraca auprès du lit de son père moribond qui l'a déshéritée, le salut du roi au Cid qui revient à la Cour après une longue absence... Dans aucun de ces fragments des poèmes antiques, on n'essaye de rappeler les antécédents de l'action, ni d'indiquer le dénouement ; la situation pittoresque suffit : ce n'est qu'un moment d'une scène plus longue, dont on suppose que l'ensemble est connu des récitants aussi bien que des auditeurs.

Cependant le souvenir des longs poèmes s'effaçait de plus en plus, et cet oubli suggérait l'idée de compléter ces fragments en y joignant un résumé d'une partie de la narration d'où était sorti l'épisode. Par exemple le romance qui commence par ce vers : *Le more Alicante part la veille de la Saint-Cebrian*[1],

1. Partese el moro Alicante — víspera de San Cebrian.

n'est en somme qu'un choix parmi les nombreux vers qui forment la lamentation de Gonzalo Gustioz devant les têtes sanglantes de ses fils, d'après la seconde geste des Infants de Lara. Mais, à la fin, il contient un résumé d'une partie de l'aventure épique dont il est issu, et ce résumé est bien prosaïque, si on le compare aux vers de la chanson antique, d'une si haute inspiration. Dans le romance le récit, en perdant l'ampleur qu'un large et grave développement assurait au poème, perd aussi beaucoup de la vigueur poétique que lui donnaient les détails, mais, en revanche, la concision et la simplicité auxquelles l'auteur est obligé, mettent en relief certains points. C'est ainsi que les brèves paroles du père, en face de la tête du gouverneur de ses malheureux enfants, sont plus éloquentes dans le romance que dans le modèle.

Il est évident que souvent les romances, à mesure qu'ils s'éloignent de leur origine, paraissent ignorer de plus en plus l'ensemble des traditions auxquelles ils se rapportent. Quelques-uns semblent moins s'être détachés du tronc primitif par leur propre poids, qu'avoir été coupés brusquement et ornés de certaines additions où l'on ne découvre plus aucune trace de la chanson de geste d'où ils proviennent : ils en ignorent le sujet et même parfois sont en désaccord avec lui. Le romance *Don Rodrigue va à la chasse*[1], dérivé lui aussi de la seconde geste des Infants de Lara, ne conserve de cette dernière que quelques vers, dans lesquels Mudarra, en saluant son ennemi Rui Velázquez,

1. A cazar va don Rodrigo.

le reconnaît et se prépare à tirer vengeance de la mort de ses frères. Mais ensuite la façon dont les deux personnages se rencontrent et dont la vengeance s'exécute est exposée en un prologue qui ne rappelle que confusément la chanson, et dans un épilogue très bref et tout à fait fantaisiste. Les vingt vers du romance résument et interprètent capricieusement cent cinquante vers de la chanson. La précision et l'exacte liaison des idées, qui sont la marque propre de la chanson, se fondent dans le romance en je ne sais quel vague mystère qui a son charme et qui a séduit l'imagination de Victor Hugo : il en a fait la trentième de ses *Orientales*. Toutes ces réminiscences, nées lentement dans la mémoire et dans l'imagination du peuple, produisirent les romances qui sont autant de rejetons de l'arbre séculaire de l'épopée qui paraissait déjà tout près de se dessécher.

Ces fragments d'antiques poèmes héroïques, tantôt présentés comme de simples extraits, tantôt restaurés habilement ou capricieusement, sont, comme nous l'avons dit, la partie la plus ancienne du *romancero*. Ils se présentent donc à nous dans leur ensemble comme un amas de ruines, un Forum majestueux où une colonne brisée, un socle, un torse représentent un palais, un temple aujourd'hui disparus, ou une statue détruite. Ces débris, grâce à la façon dont nous les considérons, grâce aussi à des retouches intentionnelles, nous semblent parfois des créations artistiques d'un art achevé. Ils ne le sont pas cependant et ils ne perdent rien à ne point l'être, car, dans bien des cas, ce qui leur manque fait mieux valoir la beauté de ce qui leur reste.

Ces romances dérivés des chansons de geste constituent, non seulement la partie la plus ancienne, mais aussi la plus originale du *romancero*. En outre de leur grandeur héroïque, ils ont reçu par héritage et ils ont conservé les situations pathétiques que les vieilles chansons de geste avaient imaginées, et même ils sont supérieurs aux chansons par plus de concentration poétique, par une éloquence plus rapide, par une concision plus grande du récit ; ce sont là des qualités qui découlent de la vivacité habituelle à la muse populaire et auxquelles n'atteint jamais la muse des jongleurs, du moins à un degré aussi marqué.

Quant à la forme, les romances l'ont héritée, elle aussi, de la métrique des chansons de geste. Ils sont composés de vers longs, dont chacun a quatorze syllabes et qui assonent entre eux avec une assonance uniforme dans le cas où le romance n'offre des restes que d'une seule série ou laisse épique ; c'est le cas le plus fréquent, mais parfois il y a dans un même romance des débris de deux, parfois de trois séries, et alors les assonances du romance sont au nombre de deux ou de trois différentes. Les romances postérieurs, dont nous parlerons plus tard, sont écrits, eux aussi, en vers de quatorze syllabes avec une assonance unique et ils admettent d'autant moins la multiplicité d'assonances distinctes qu'ils appartiennent à une époque plus tardive.

Telle est la filiation et la structure du romance primitif. Nous pouvons le définir ainsi : un petit poème essentiellement épisodique formé de quelques vers d'une chanson de geste, qu'on en a simplement extraits, ou

auxquels on en a ajouté d'autres pour compléter le récit traditionnel, ou pour en former un nouveau selon le caprice de l'auteur ; mais la forme est toujours concise et énergique, et plutôt descriptive ou dialoguée que narrative.

La naissance de ce nouveau genre forme un contraste frappant avec la mort de l'épopée en France où il ne se produisit rien d'analogue aux romances.

En France, l'épopée mourut par hypertrophie, écrasée par le développement extraordinaire qu'elle prit dans des compilations versifiées faites en vue de lecteurs de profession, appartenant à la classe lettrée. Bien au contraire, en Castille, l'épopée se consacra au peuple. Ce fut pour lui plaire qu'elle renonça à l'ampleur magnifique des chansons de geste primitives, qu'elle choisit certains ornements ou en rejeta d'autres et qu'enfin, tout en sauvegardant son essence intime et ses beautés les plus admirables, elle prit son vol sur les ailes du *romancero,* tel un essaim lumineux, à travers les siècles, et alla féconder à son contact le théâtre où elle eut un nouvel épanouissement.

Les romances dits de jongleurs (*romances juglarescos*) forment un contraste encore plus frappant avec les énormes compilations françaises.

La récitation répétée d'épisodes isolés appartenant à un poème étendu et que la mémoire populaire avait recueillis, explique bien cette sorte de fractionnement de l'antique épopée. De même, le souvenir vague de ces épisodes, les confusions qui pouvaient naître dans la mémoire de ceux qui ne faisaient pas profession d'être poètes, expliquent, dans beaucoup de ces ro-

mances anciens, leurs contaminations choquantes, leur allure rapide ou capricieuse, leur dénouement arbitraire. Mais on ne peut expliquer de la sorte la naissance de tous les vieux romances, car il y en a dont l'origine ne doit rien aux longs poèmes et qui sont l'œuvre de poètes de profession.

Après que le romance de courte étendue se fut séparé des chansons de geste, on se mit à en composer de toutes pièces. Sans doute, à côté de jongleurs qui chantaient les poèmes entiers, il dut y en avoir, au XIVe siècle, d'autres moins ambitieux qui se contentaient de répéter séparément les épisodes les plus goûtés. Ils les arrangeaient dans ce dessein, sans se préoccuper de l'unité de l'action, ou même ils préféraient composer de nouveaux récits qui contenaient un petit nombre de vers. C'était une conséquence de la nouvelle condition de la poésie épique, dont nous avons déjà parlé. Le jongleur qui, autrefois, trouvait dans le château ou dans le palais du seigneur un auditoire capable d'écouter quatre ou six mille vers, devait par force être plus bref, lorsqu'il avait à faire, au marché ou sur la place publique, à des auditeurs temporairement oisifs. Ces jongleurs populaires s'appliquèrent à raconter plus rapidement les sujets anciens, et c'est ainsi que dans un romance que nous pourrions appeler une chanson de geste en miniature, ils chantèrent les noces et les affronts de Doña Lambra et la vengeance qu'elle tira de ses neveux, les sept Infants de Lara[1]. Cette œuvre d'un jongleur offre la

1. Ya se salen de Castilla..., dans *Primavera y Flor de Romances*, t. I, p. 81.

particularité d'être écrite sur diverses assonances. Mais, pour parler exactement, de telles compositions se rapprochent plus de longs romances que de petites chansons de geste, car, en général, elles ont la même assonance depuis le commencement jusqu'à la fin, comme celle qui raconte toute l'histoire du défi aux Zamorans jusqu'au serment d'Alphonse VI, à Santa-Gadea de Burgos[1]. Cette unité de l'assonance traduit matériellement l'unité du petit poème : une seule tirade versifiée se récitait sur le même rythme musical. Cependant, remarquons aussitôt que les romances de jongleurs différaient des romances anciens, non seulement par leur plus grande étendue, mais encore par le ton de la narration, plus prosaïque, ou du moins plus ample et plus calme : ils n'avaient rien de cette vive et leste rapidité des romances traditionnels. Ils en diffèrent en outre beaucoup au point de vue de la richesse de l'inspiration.

Les sujets castillans ne furent assurément pas ceux que préférèrent les nouveaux jongleurs, plus modestes que les anciens jongleurs épiques. Ce qui était à la mode alors dans toute l'Europe, c'étaient les sujets de l'épopée française : ce furent aussi ceux auxquels ils s'appliquèrent de leur mieux, mais dans leurs procédés ils se distinguèrent de tous leurs rivaux en imitation. Car, tandis que les poètes d'Italie, des pays scandinaves, d'Allemagne ou des Pays-Bas continuaient à composer de longs poèmes, de grandes compilations en vers et en prose et qu'ils traduisaient ou imitaient les énormes

1. Despues que Vellido Dolfos... dans la *Primavera y Flor de Romances*, I, p. 161.

chansons françaises, l'imitation revêtit, en Castille, une forme légère, véritablement populaire, qui eut une expansion et une vitalité extraordinaires.

Alors le *romancero* se remplit de figures chevaleresques étrangères à la tradition péninsulaire ; non seulement on vit apparaître le vieil empereur Charles avec ses douze pairs, mais même l'on fit connaissance de types et d'aventuriers ignorés de la tradition française elle-même. Ce fut alors qu'entra dans le *romancero* le comte d'Irlos, avec sa barbe non rasée depuis quinze ans, sa face brûlée du soleil ; il se réveillait plein d'effroi d'un songe où il voyait exposée au plus grave péril la fidélité de sa femme dont l'avait séparé, pour l'envoyer à de lointaines guerres, l'empereur Charlemagne. A côté de lui apparaît le marquis de Mantoue, qui enterre, dans le solitaire ermitage de la forêt, le cadavre de Baudouin tué par l'envieux infant Charlot, et qui, la main sur l'autel, jure de ne point peigner sa chevelure, de ne point changer de vêtements, de ne point entrer en lieux habités, de ne point déposer ses armes, de ne point manger à table, avant d'avoir tué Charlot. Parmi ces figures exotiques, se détachent aussi celle de Gaïfer, qui vient délivrer sa femme captive dans le palais d'Almanzor, et qui, au pied de la tour, lui parle sans qu'elle le reconnaisse, ou encore celle de l'infante more Guiomar, qui, au sortir du bain, passe de longues heures à sa toilette pour séduire par sa beauté les douze pairs de France et arracher la paix au bon Charlemagne, très marri de se sentir si vieux en face de tant d'attraits.

Les romances des jongleurs se répandirent ; le peuple

les apprit et les retint, comme il avait fait auparavant des chansons de geste. Et ainsi naquit la seconde génération de romances populaires, dont la majeure partie traite de sujets français : la grande déroute de Charlemagne ; le vieux père de Don Bertrand soulevant de ses bras fatigués tous les cadavres pour retrouver le fils qu'il a perdu ; le songe fatidique de la belle Aude qui lui présage la mort de Roland à Roncevaux ; les amours de Baudouin et de Séville, de Rosaflorida et de Montésinos, et bien d'autres sujets dont la parenté avec l'épopée française est, en général, difficile à établir, car les jongleurs et le peuple traitent leurs modèles selon leur caprice et avec beaucoup de sans-gêne. Le plus souvent ils ne s'inspirent que de loin du style, des procédés et de la manière des originaux français, et ils opèrent avec une absolue liberté, au point que la fameuse épée de Roland, « Durandal, l'épée invincible », prend corps et se change en un illustre chevalier, malheureux en amours, qui, mourant à Roncevaux, prie son cousin de lui enlever le cœur et de le porter, comme gage de sa foi, à son inexorable maîtresse.

L'origine française et l'apparition tardive de ces romances se trahissent par des caractères particuliers. Ils n'ont plus cette tranquille objectivité, cette austérité des romances à sujet castillan ; ils ont plus de passion et de sentimentalisme ; la composition des scènes est plus brillante, leur courtoisie et leur raffinements ne rappellent en aucune façon les mœurs antiques. La vieille épopée ne faisait que bien rarement appel au surnaturel religieux ; au contraire, les romances

d'origine française nous entretiennent d'enchantements, de divination, de nécromants, de songes fatidiques, d'arbres prodigieux, de fils maudits qui se changent en animaux. Dans la peinture de l'amour ils montrent une audace inconnue de la chaste muse castillane. Le romance du comte Claros en fournit un bel exemple. On y sent la force envahissante et irrésistible de la passion amoureuse, qui triomphe aussi bien de la pudeur que de la prison et de l'échafaud. La galanterie du comte, pleine d'arrogance, de sensualité et de présomption, l'ardeur impétueuse de Claraniña, qui le provoque par ses tendresses et dont la coquetterie se dissimule sous une apparence de sauvagerie, tout nous y présente le tableau d'un amour heureux, toujours digne d'envie, même au prix de la mort qu'il attire sur le comte.

Mais le *romancero* ne se borna point à ces créations nouvelles : il ne se contenta point de ces souvenirs et de ces survivances de l'antique matière épique de Castille. Il continua à faire ce qu'avait fait la vieille épopée : il poétisa la vie héroïque contemporaine, et c'est l'un des aspects les plus caractérisques des romances espagnols, quand on les compare avec les autres collections de chants populaires : ils s'inspirèrent fortement de la vie politique et militaire de la nation au XIVe et au XVe siècle.

Très remarquable est, à ce point de vue, le cycle des romances du roi Don Pèdre le Cruel où la poésie populaire a assombri de teintes noires la figure de ce

monarque qui se souilla par des crimes et dont le cœur s'endurcit à mesure qu'il se sentit plus harcelé par des visions surnaturelles qui lui annonçaient sa mort violente et sans héritier naturel. Ses victimes, en revanche, sont idéalisées par la muse populaire, notamment l'infortuné Grand-Maître, Don Fadrique, frère du roi, et l'épouse que le roi haïssait, la reine Doña Blanche, tuée à la fleur de l'âge par ordre du roi Don Pèdre pour complaire à sa maîtresse bien-aimée Doña Marie de Padilla.

Ces romances représentent une poésie née à la chaleur des haines soulevées par Don Pèdre le Cruel, et dans le camp ennemi du roi nous assistons encore à la naissance d'une autre espèce de romances qui, bien que distincts par le sujet qu'ils traitent, ne laissent pas d'être, dans leur origine, inspirés par la même animosité. C'est, en effet, parmi les partisans de Henri de Transtamare, l'assassin de Don Pèdre, que retentit le plus ancien chant de frontière que nous ayons conservé : c'est un chant qui célèbre la victoire remportée sur les Mores de Grenade, mais il respire en même temps la haine de Don Pèdre qu'il affuble de l'injurieux surnom de Pero Gil, infligeant ainsi au lignage du roi une souillure calomnieuse. Ce romance raconte brièvement comment les partisans de Henri de Transtamare défendirent Baeza en 1368 contre Don Pèdre qui était soutenu par l'alliance du roi more de Grenade, et, comme je l'ai déjà indiqué, il est le premier en date des *romances de la frontière* que nous connaissions.

Les romances de la frontière relatent des épisodes militaires de la reconquête dans son dernier siècle, alors que

la domination musulmane sur le territoire espagnol se réduisait au royaume de Grenade. Ce royaume, fondé en 1238 par Alhamar, fut pendant plus de deux siècles dans la péninsule le rempart de l'islamisme décadent. Les luttes fratricides et anarchiques des chrétiens, depuis Don Pèdre le Cruel jusqu'à Henri IV, en assurèrent l'existence, et pourtant les convoitises qu'il provoquait, furent cause de nombreuses guerres de frontière, qui, précisément, fournirent aux romances une source nouvelle et abondante d'inspiration. En effet, bien que l'entreprise de la reconquête ait été très délaissée sous l'influence égoïste des guerres civiles et à cause de l'état anarchique de la noblesse, cependant les habitants voisins du royaume de Grenade ne pouvaient pas se désintéresser de l'ennemi séculaire ; ils ne cessèrent donc pas de guerroyer contre les Mores de la frontière dans une lutte où se mêlèrent des héros de valeur et de classe différente, depuis la plus haute noblesse jusqu'à la plus obscure extraction ; ils continuaient ainsi à réaliser un plan national, qu'ils suivaient parfois de façon inconsciente et instinctive, tout en déployant un patriotisme d'autant plus admirable qu'ils ne pouvaient pas compter sur un appui unanime et enthousiaste de leurs compatriotes, mais qu'au contraire il fallait parfois triompher des petitesses de la cour.

Nous pouvons voir un type représentatif de cette époque dans la personne du fameux poète le marquis de Santillane, Capitaine général de 1437 à 1439 sur la frontière d'Andalousie ; sans laisser chômer sa plume il mena une rude guerre contre le royaume de Grenade, il saccagea Huelma, détruisit des métairies, ravagea

les campagnes et massacra un grand nombre de musulmans. Pendant ce temps ses rivaux à la cour tramaient contre lui des intrigues, l'enserraient dans un réseau de procès relatifs à ses domaines, et l'instigateur de ces manœuvres c'était un homme de la valeur politique de Don Álvaro de Luna, qui manifestait ainsi la médiocre estime en laquelle était tenue à cette époque la guerre contre les Mores.

Nos romances de la frontière révèlent qu'en ce temps le peuple valait mieux que les classes dirigeantes, puisque, abandonné à lui-même, sans le secours d'une organisation officielle, il n'en sut pas moins poursuivre l'œuvre de la reconquête, de même que, trois siècles plus tard, vendu par ses maîtres, il sut résister à l'invasion française. Ce même peuple, privé aussi du concours des poètes de cour, réussit à créer, avec les romances de la frontière, la poésie qui convenait à une entreprise désamparée, mais cependant noble, durable et féconde, pour la réalisation de laquelle la nation n'attendait qu'un souverain digne d'en être le chef et capable de la conduire aux expéditions glorieuses d'Italie et d'Amérique.

Les romances de la frontière sont de petits poèmes, nés au milieu même de la guerre qu'ils célèbrent, des récits historiques, des tableaux brillants et concis ; ce sont en quelque sorte des instantanés saisis par l'œil surexcité du combattant ; ce sont des dialogues vibrants qui semblent entendus plutôt que racontés ; ce sont de rapides peintures qui paraissent vues plutôt que décrites. Tantôt nous voyons les Mores de Álora avec leurs femmes et leurs bambins, qui, chargés de leurs hardes

et de leurs provisions, courent, pêle-mêle et étendard déployé, se réfugier dans le château fort, pour échapper à l'artillerie castillane, qui a déjà ouvert une brèche dans la muraille; tantôt nous voyons les Mores de Moclin, qui viennent détruire les moulins de Huelma, faire prisonniers les meuniers et les mutiler; ou encore c'est la barque du comte de Niebla qui se noie devant Gibraltar avec le comte Henri, lequel veut non se sauver lui-même, mais porter secours aux siens; ou encore ce sont les dames mores qui du haut des tours de l'Alhambra voient sortir par la porte d'Elvire le *Petit Roi* (el Rey Chico) avec une troupe de brillants cavaliers, armés de lances et d'écus, et portant le manteau vert et les éperons d'or. Voici maintenant le vaillant Fajardo qui joue aux échecs avec le roi more la ville de Lorca; voici le camp immense de Santa-Fé qui avec ses tentes d'or, de soie et de brocart surgit, comme par enchantement, en face de la cité terrifiée de Grenade; voici enfin l'évêque de Jaen, Don Gonzalve, armé de pied en cap, sur son cheval alezan : blessé par les paroles d'un chevalier maladroit, il se précipite sur une armée de musulmans; il est fait prisonnier et emmené en captivité à Grenade.

Cette cité de Grenade, dont les murailles ont été construites par les prisonniers de guerre, notamment, à ce que l'on dit, par l'évêque Gonzalve, était presque inconnue des chrétiens, sauf de ceux qui y gémissaient en esclavage, lorsque Jean II en approcha, avec ses troupes, à portée de la vue, le 27 Juin 1431, quatre jours avant l'heureuse bataille de la Higueruela. Les regards des chevaliers chrétiens se promenaient sur le

ravissant panorama de la cité tant désirée qui se détachait sur le fond de la Sierra Nevada. Dans un bref mais fort beau romance nous entendons le roi demander à son allié, le more Abenámar, quelles étaient les hautes tours qui brillaient au soleil ; et le More lui montra l'Alhambra, le Généralife, jardin sans égal au monde, les Tours Vermeilles, et surtout les Alijares, dont la grâce architecturale est un enchantement. Le roi Jean s'extasie devant une cité si riche, il lui parle comme un amoureux : « Grenade si tu voulais, je me marierais avec toi. Je te donnerai pour dot Cordoue et Séville. » Mais la cité le repousse, elle lui dit : « Je suis mariée, roi Don Juan ; je suis mariée, et non pas veuve, et le More qui me possède me porte un bien grand amour. »

Comme on le voit, ce romance est de provenance musulmane ; la preuve en est que la cité moresque repousse les avances du roi chrétien, et ainsi le romance d'Abenámar, chanté en arabe à l'origine, ou en castillan par un More imprégné de culture latine, nous révèle un aspect très curieux de la poésie épique, à savoir : le contact qu'elle eut sur le tard avec la poésie arabe, peu de temps avant l'expulsion totale des mahométans hors de la péninsule. Ce romance est arabe non seulement par le sentiment historique, mais encore par l'inspiration poétique. Les poètes arabes appellent fréquemment le possesseur d'une contrée « l'époux » de cette contrée ; et la conception de la cité assiégée qui apparaît poétiquement comme une fiancée à la main de laquelle aspire l'assiégeant, est une manière de voir bien orientale qui à l'occident, au Moyen-Age, ne se

rencontre nulle part ailleurs qu'en Espagne, et dans aucune autre littérature européenne.

Plus tard, quand les guerres en Allemagne et dans les Pays-Bas purent fournir aux soldats espagnols l'occasion de répandre le romance de Abenámar, il arriva que ce romance fit sentir son influence : ainsi en Allemagne, durant le XVIIe siècle, nous voyons apparaître la comparaison de la ville assiégée avec une fiancée, soit qu'on l'applique à Magdebourg et à son vainqueur Wallenstein en 1629, soit qu'on l'applique à Herzogenbusch et au roi d'Espagne aussi bien qu'à beaucoup d'autres villes hollandaises, danoises et suédoises, et nous saisissons là peut-être une preuve d'une curieuse influence du *romancero*.

Un autre détail intéressant du même romance trahit quelque défiance jalouse envers les chrétiens ; il contient en effet des détails curieux sur la somptuosité du palais des Alijares à Grenade : le More qui en dirigea la construction gagnait cent doublons par jour, et dès qu'il eut achevé son œuvre, le roi de Grenade le mit à mort, pour qu'il n'édifiât pas un autre palais comme celui-ci au « roi d'Andalousie », c'est-à-dire au roi de Castille et d'Andalousie qui s'était déjà fait construire à Séville un alcazar moresque qui prétendait rivaliser en splendeur avec l'Alhambra.

Cette légende des Alijares provient d'une autre légende préislamique, celle du roi de l'Irak, An-Nomân, qui confia à l'architecte grec Sinimmar la construction du merveilleux château de Khaouarnac : ébloui par la magnificence de l'œuvre, le roi, dès qu'elle fut terminée, ordonna de précipiter l'architecte du faîte de l'édifice,

pour qu'il n'en construisît pas d'autre pareil. Cette légende circula en Russie, en France, etc., à propos de diverses constructions grandioses, mais en Espagne elle ne peut venir que des Arabes au temps où ils y étaient établis.

Le romance de Abenámar est donc une preuve précieuse du contact de la poésie populaire arabe avec la poésie chrétienne. Et cette preuve n'est pas la seule, car il y a plusieurs autres romances écrits du point de vue moresque ; par exemple celui qui déplore la perte de Alhama et qui, chanté d'abord en arabe, faisait par sa tristesse pleurer le peuple de Grenade, si bien que le chant en fut interdit ; ou encore celui dans lequel un Zegrí se présente devant le *Petit Roi* pour lui annoncer que les rois catholiques viennent de pénétrer dans la campagne de Grenade afin d'assiéger la ville.

Ainsi, dans les romances de la frontière se trouvent mêlés les sentiments et les impressions des chrétiens et des Mores. Grâce à eux, des idées nouvelles pénétrèrent dans la poésie épique, et des coutumes nouvelles dans la description de la guerre. Le combat singulier est une de ces coutumes.

Le duel entre deux champions, livré avant la bataille, était en usage depuis longtemps dans les armées musulmanes ; mais dans la dernière guerre de Grenade l'héroïsme individuel s'exalta à un degré nouveau ; il aboutit à des prouesses comme celles de Pérez del Pulgar qui avec quinze écuyers pénétra dans Grenade un an avant la capitulation. Il alla jusqu'à la porte de la mosquée, et il y cloua avec un poignard une

lettre dans laquelle il déclarait prendre dès lors possession du temple more pour le convertir en sanctuaire chrétien.

Un romance de la frontière nous montre le jeune Maître de l'ordre de Calatrava, presque un enfant, s'approchant audacieusement des murs de la cité, lançant son javelot contre la gigantesque porte d'Elvire, et en traversant de part en part les battants blindés de fer ; les hennissements de son cheval résonnent dans l'Alhambra ; les dames mores de la cour se mettent à la fenêtre pour le regarder ; la reine les imite, et le Grand-Maître, après lui avoir adressé un salut profond, combat un cavalier more, le tue et envoie sa tête à l'Alhambra avec un message d'une politesse féroce, dans lequel il se met aux ordres de la reine. Cette galanterie souillée de sang, qui adoucit la guerre en quelque mesure, est bien différente de la galanterie sensuelle que nous avons rencontrée dans quelques romances carolingiens : elle concorde certainement avec la réalité.

L'ambassadeur vénitien André Navagero, qui voyageait en Espagne en 1526, remarquait combien s'était développé pendant la guerre de Grenade l'héroïsme personnel, stimulé par la présence de la Reine Catholique et de son cortège de dames : « Point de chevalier qui ne fût amoureux de quelque dame de la cour. Ces dernières assistaient à tout ce qui se faisait ; elles donnaient de leur propre main les armes à ceux qui allaient combattre et y joignaient quelque faveur. Elles les encourageaient par de bonnes paroles et leur demandaient de montrer leur amour par leurs proues-

ses. Aussi, quel homme, quelque faible qu'il fût, n'eût point triomphé du plus vaillant ennemi et n'eût point préféré mille fois perdre la vie à revenir sans honneur vers sa dame? On peut dire que dans cette guerre ce fut l'amour qui vainquit. »

Ces paroles de Navagero se rapportent à la dernière période de la guerre, mais elles peuvent être appliquées aux autres. Dans les romances de la frontière à toutes les époques les mœurs courtoises et le luxe se rencontrent aussi bien chez les musulmans que chez les chrétiens, en particulier le luxe somptuaire. La brillante richesse des costumes mores éclate dans de rapides descriptions : manteaux tissés d'or et d'écarlate, burnous pourpre, plumes ondoyantes, écus tout blancs, brodequins à lacets, étriers bien polis, pennons bleus avec des croissants d'argent... Tel vêtement a une valeur sentimentale : un More fait parade d'une toque brodée par sa maîtresse ; les nobles chrétiens de Jaen mettent en guise de longes à leurs montures les rubans que les dames leur ont donnés au moment des adieux, tandis qu'ils leur promettaient de ne pas revenir de la chevauchée sans leur rapporter un More en cadeau. La galanterie est le ressort de tous les divertissements publics. Les Mores qui célèbrent des fêtes dans la *vega*, ou campagne, de Grenade, portent des pennons très richement brodés par les dames qu'ils courtisent ; le More ne participe aux joutes que s'il est amoureux ; et les dames, du haut des tours de l'Alhambra, assistent à la fête et apprécient le courage des champions.

Plus tard, au XVIe et au XVIIe siècle, ces descriptions de fêtes galantes se chargèrent de détails brillants ; la

galanterie en vint à être la préoccupation unique des partenaires ; l'action ne fut plus qu'un tissu d'aventures amoureuses, de jalousies et de dédains : ainsi se constituèrent les *romances moresques,* qui ne sont qu'une forme dégénérée des romances de la frontière. De cette parure moresque les poètes castillans se plurent à revêtir leur lyrisme et, très à la mode durant le XVIe siècle, le romance moresque se développa dans le *romancero* comme une mauvaise herbe.

Le lecteur profane peut savourer un ensemble de seize romances de la frontière et de vingt-et-un romances moresques, enchaînés habilement l'un à l'autre, et sertis comme des pierres précieuses dans la prose soigneusement limée de l'*Histoire des Guerres de Grenade*. Le murcien Ginés Pérez de Hita connaissait admirablement son sujet ; soldat pendant la guerre contre les Mores de l'Alpujarra, il entremêle les romances à une action romanesque et il les fait valoir par la vive impression qu'il nous donne des lieux où leur intrigue se déroule : c'est d'abord l'Alhambra, qui, bien que ses couleurs soient éteintes, ses créneaux démantelés, et disparue la foi musulmane qui l'animait, exerce encore sur le voyageur un enchantement irrésistible ; c'est ensuite la *vega* de Grenade, bordée d'un côté par la sombre Sierra Elvira et de l'autre côté par les blancs sommets de la Sierra Nevada, garnie de villas et de jardins jusqu'aux sommets, cultivée et verdoyante comme un vase d'œillets ou de basilics sous l'action de la main-d'œuvre arabe, habile et laborieuse, dont les efforts, au dire de Pérez de Hita, furent anéantis dès le lendemain de la conquête.

Le livre de Pérez de Hita a le charme d'un songe. Washington Irving traduit les impressions de tous les lecteurs lorsqu'il exprime les siennes de cette façon : « Depuis ma première jeunesse, depuis le jour où sur les bords de l'Hudson j'ai jeté les yeux pour la première fois sur les pages des *Guerres de Grenade,* cette cité a toujours été l'objet de mes rêveries, et bien souvent j'ai promené mon imagination à travers les galeries romantiques de l'Alhambra. »

Pérez de Hita obtient un effet artistique en opposant sous les plus vives couleurs d'une part l'effervescence joyeuse de Grenade parmi les fêtes, les parades, les tournois, les entreprises amoureuses d'une noblesse galante et ingénieuse, et d'autre part les deuils et les ruines qui écrasent la cité après le massacre des Abencerrages et l'invasion des Rois Catholiques. L'intrigue se dénoue par la capitulation de la cité ; sur la large tour de Comares, au dedans de laquelle était la salle du trône de l'Alhambra, furent hissés la croix et le pennon de Castille et de Léon ; la Reine Catholique, les apercevant depuis la *vega*, tombe à genoux, et les chantres royaux entonnent le *Te Deum,* tandis que les plus endurcis des Castillans pleurent d'émotion.

Tel est le roman de Pérez de Hita, qui rendit célèbres dans le monde les romances de la frontière et les romances moresques ; il a inspiré de nombreuses imitations, notamment celles de Chateaubriand et de Washington Irving, et il a donné à Walter Scott le désir d'apprendre le castillan ; le grand romancier se plaignait même de ne pas l'avoir lu assez tôt pour

placer en Espagne l'action de quelqu'une de ses créations.

Les romances de la frontière sont les derniers rejetons de la poésie héroïque nationale. Avec la prise de Grenade se termina le regain de vie que la poésie héroïque avait éprouvé, et jamais dans la suite elle n'a su trouver de nouvelles sources d'inspiration. Le dernier battement de pouls de ce genre moribond se fit sentir soixante-dix ans plus tard, quand la rébellion des morisques de l'Alpujarra réveilla le souvenir de l'antique guerre entre Mores et chrétiens, qui avait été populaire durant huit siècles. Un soldat de don Juan d'Autriche a fait entendre la dernière note de l'inspiration nationale, lorsqu'il composa le romance du soulèvement de la Galera en 1570.

Les nouveaux aspects de la vie nationale, et particulièrement les grandes entreprises d'exploration et de conquête du Nouveau-Monde, ne réussirent plus à provoquer une poésie populaire. Ce ne furent ni les efforts de la race castillane ni les sujets héroïques qui firent défaut : ceux-ci même atteignirent des proportions gigantesques, empires détruits, territoires immenses gagnés à Dieu et à César. Cependant, il ne naquit pas un *romancero* américain. La muse héroïque, qui de Castille la Vieille où elle s'était établie à partir du xe siècle, avait passé au xive siècle dans les royaumes de Jaen et de Murcie, ne voulut jamais émigrer dans le Nouveau Continent. Il est incontestable que la colonisation de l'Amérique se produisit à l'époque où les romances atteignaient leur plus grande vogue ; mais ils

n'étaient déjà plus dans la période créatrice de leur évolution. Cortès et les conquistadors, comme on le verra bientôt, avaient la mémoire bourrée de réminiscences de romances, mais ils n'en inventaient aucun. Cette stérilité est à première vue d'autant plus choquante que la poésie épique continuait à vivre; mais elle vivait seulement de souvenirs du passé, elle restait stérile et privée de cette vigueur nécessaire pour engendrer la poésie au sein de la réalité présente, tandis que celle-ci s'enrichissait d'exploits toujours plus téméraires et héroïques, comme ceux d'Italie, d'Allemagne, des Pays-Bas et du Nouveau-Monde.

C'est là, sans doute, un problème très intéressant d'esthétique. Mais si nous tenons compte de ce que l'épopée est une œuvre littéraire complexe, qui d'une part exige des conditions de culture artistique assez développée et d'autre part des conditions de vie sociale assez simple, — si nous tenons compte de ce que l'idéalisation épique n'est possible que par une sorte de fermentation nationale qui dégage la chaleur indispensable à cette idéalisation et maintient un certain idéal de vie, qui échappe à tous les scrupules d'une analyse minutieuse, — alors nous serons moins choqués de la mort de la poésie héroïco-populaire castillane au XVIe siècle qu'étonnés de sa longue survivance jusqu'au début de l'époque moderne.

L'époque de la production épique est d'ordinaire une époque primitive. En Grèce ce fut l'époque de l'émigration éolico-achéenne; en France, l'époque des dynasties mérovingienne et carolingienne. Cette époque une fois terminée, la poésie héroïque peut conti-

nuer à vivre ; mais elle ne s'inspire plus des événements contemporains ; au contraire elle chante les événements passés. On dirait qu'elle n'a pas d'yeux pour voir ce qui l'entoure, et elle vit exclusivement des souvenirs de jadis.

La longévité de la poésie épique castillane apparaît mieux si on la compare à la vie de la poésie épique française. Les derniers événements historiques dont s'inspira l'épopée en France, sont de la fin du xe siècle ; c'est à savoir la ruine de l'empire carolingien et la constitution définitive de la nationalité française. En Espagne l'épopée ancienne s'inspire de sujets contemporains jusqu'à la fin du xie siècle, c'est-à-dire jusqu'au Cid ; mais ensuite elle reste ouverte aux manifestations de la vie, et le second âge de la production épique, celui du *romancero,* se continue jusqu'à ce que la nation se soit constituée définitivement. Avec la prise de Grenade et la réunion de quatre royaumes de l'Espagne sous le sceptre des Rois Catholiques, la reconquête était achevée, et la nation était établie sur ses bases fondamentales. Alors la poésie héroïco-populaire, ayant ainsi terminé sa mission de soutenir de ses encouragements cette entreprise, cessa d'inspirer de nouveaux chants. La vie lointaine des colonies, de même que les expéditions à l'étranger dans les pays européens, n'étaient plus de son domaine.

Mais si le *Romancero* n'a pas produit au xvie siècle de poésies nouvelles, il a vu par contre ses romances se répandre davantage. On peut dire que tous à cette époque, nobles et plébéiens, savaient par cœur les ro-

mances anciens, tous en appréciaient la musique, émue et mélancolique. A la fin du xve siècle les hautes classes de la société, pour lesquelles l'épopée était née, continuaient à y prendre goût. Le roi Henri IV, au dire d'un chroniqueur, « chantait très bien toute sorte de musique, aussi bien musique religieuse que romances et chansons, et c'était grand plaisir de l'entendre ». Le romance sur la mort injuste des chevaliers Carvajal était un de ceux « que la reine Catholique se plaisait à entendre chanter souvent, et elle s'attendrissait au récit du dommage manifeste que le roi Fernand IV infligea à ces chevaliers ». Le chevalier Barba, auquel fait allusion le *Cancionero general,* après avoir perdu les passions de la jeunesse, conservait encore, parmi les plus douces « remembrances du bon vieux temps », la passion de louer ses mérites de guerrier, qui le conduisirent à pénétrer le premier dans Grenade attaqué, et la passion des romances, soit qu'il s'agit de chanter l'histoire des Infants de Lara ou d'entonner la complainte de « *Vous, le duc d'Arjona* ». Plus tard, durant le xvie siècle, la vogue des romances continua dans les hautes classes. Philippe II, à huit ans, connaissait assez le *romancero* pour en tirer de jolies réparties d'enfant.

Parmi les gens lettrés le romance était très goûté. Au nombre des joyaux qu'achetait pour sa riche bibliothèque Fernand Colomb, fondateur de la Bibliothèque Colombine à Séville et fils du grand navigateur, figurent bon nombre de romances imprimés sur des feuillets isolés, qu'il acquit à la fameuse foire de Medina del Campo en novembre 1524. Jean Diaz de Rengifo, dans

son *Art Poétique* publié en 1592, cite les romances comme des poésies de la plus haute valeur : « Qui, demande-t-il, n'a éprouvé pour son compte les *émotions* qui s'éveillent dans le cœur, quand on entend chanter quelqu'un de ces romances anciens qui circulent sur les Zamorans et autres infortunes analogues ? » L'illustre historien Mariana, en même temps que les *Chroniques,* cite comme sources historiques de son récit « les romances anciens qui circulent sur ce sujet — il s'agit encore du siège de Zamora — et que l'on a coutume de chanter en Espagne avec accompagnement de vielle, sur un ton calme et agréable ».

Les théoriciens de la musique à cette époque, comme Salinas, Milán, Valderrábano, Pisador, Fuenllana, insèrent dans leurs œuvres quelques-unes de ces mélopées, pleines de charme et de douceur. Les romanciers, par exemple Cervantes et Frère Jérôme Yáñez y Ribera, rapportent de leur côté que la population des villes avait coutume de chanter sur la vielle, aux heures de repos en commun, des romances vieux et nouveaux. Fernández de Oviedo rend témoignage de la façon dont les gens de la condition la plus humble chantaient aussi des romances, par exemple les laboureurs dans leurs danses chantées, lorsque « en été, avec leurs tambours de basque, hommes et femmes se divertissaient ». Les jeunes filles les chantaient en cousant ; les servantes les entonnaient au bruit de la vaisselle qu'elles lavaient, et, au dire de Cervantes et de Quevedo, les enfants les fredonnaient lorsqu'on les envoyait acheter de l'huile ou du vin en tapant en guise de musique sur l'huilier ou sur le pichet.

Le romance, présent à toutes les mémoires, apparaissait à chaque moment dans les conversations pour les assaisonner de ses gentillesses. Francesillo de Zúñiga, le célèbre bouffon de Charles-Quint, fait de très fréquentes allusions aux romances et il a recours à eux pour les sobriquets et plaisanteries dont il saupoudre sa *Chronique burlesque* de l'empereur et de sa cour. Qu'il suffise de dire que dans la fameuse *Floresta* de Melchor de Santa Cruz, parmi les sept questions comiques « auxquelles on doit répondre par un couplet ancien », il y en a six auxquelles la réponse donnée n'est autre qu'un vieux romance.

On comprend aisément qu'une poésie si goûtée de tous dut avoir une grande influence littéraire. Bientôt certains écrivains, plus ou moins cultivés, s'efforcèrent d'imiter ces romances populaires.

Dans la première moitié du XVIe siècle des poètes inconnus et anonymes composèrent des *romances semi-populaires* qui s'inspiraient de la tradition orale ou écrite, mais qui traitaient cette matière traditionnelle avec une certaine liberté. Parfois ils ajoutaient aux sujets fournis par les vieux romances et parfois ils mettaient en vers des épisodes jusque-là négligés. Rappelons qu'à cette époque on vit entrer dans le *romancero* les amours et les infortunes de Don Rodrigue, le dernier roi goth, et ces romances devinrent des plus fameux ; de même l'épisode, inconnu des vieux romances et si souvent répété sur le tard, où le père du Cid met à l'épreuve la valeur de ses fils pour savoir auquel d'entre eux il doit confier le soin de sa vengeance.

Dans la seconde moitié de ce même XVIe siècle l'imi-

tation suivit une autre voie. Alphonse de Fuentes (1550), Laurent de Sepúlveda (1551), d'autres encore, composèrent des *romances érudits,* tirés des chroniques et des histoires qu'ils croyaient authentiques. Ils se proposaient de populariser des récits véridiques, comme dit Sepúlveda, « à la manière des vieux romances actuellement à la mode ». Ils dédiaient ces romances « à quiconque voudrait les chanter à la place de beaucoup d'autres, déjà imprimés, pleins de fables, et d'un médiocre profit ».

Ces paroles sont claires. Elles prouvent que ces auteurs voulaient non pas continuer mais remplacer le *romancero* populaire par un *romancero* érudit. Dans ce dessein, ils tâchaient de copier le style, fort à la mode, des romances traditionnels. Mais leur imitation trahissait une incapacité absolue d'en sentir et d'en comprendre le mérite. Ils se bornaient à suivre exactement dans leurs vers la narration historique, sans aucun art, sans nulle invention, sans même changer les tours prosaïques du texte qu'ils versifiaient.

Peu après ces érudits rimeurs de chroniques, dans les deux dernières décades du XVIe siècle, de vrais poètes conçurent le romance comme une œuvre artistique et ils en composèrent pour leur propre compte. Loin de s'en tenir servilement au récit historique, ils s'abandonnèrent à une inspiration plus indépendante ; ils tâchèrent d'embellir leurs récits d'artifices poétiques, d'allusions mythologiques, d'ornements d'une rhétorique pompeuse, de maximes, de réflexions morales, d'imitations de la langue du Moyen-Age. Le sujet traditionnel ou celui qu'ils inventaient eux-mêmes, ne les

préoccupait guère : c'était un simple prétexte, un motif à variations artistiques. Quatre mots pour indiquer la situation ou le thème, et aussitôt leur inspiration s'épanchait en détails accessoires, en vives descriptions, en monologues pleins d'une éloquence sentencieuse. Le romance ainsi compris devint une sorte de moule poétique où Jean de la Cueva et Lucas Rodríguez coulaient leurs adroites narrations, de même que Lope de Vega y versait son exubérante et souple inspiration. Il admettait aussi bien le conceptisme pittoresque de Góngora que le conceptisme plus philosophique de Quevedo.

Aussi ces *romances artistiques* eurent-ils un succès mérité, que l'on finit pourtant à la longue par exagérer. Les nombreuses collections de romances qui parurent depuis 1550, et où l'on avait au début accueilli bon nombre de vieux romances, éliminèrent peu à peu ces derniers aux dépens des autres, et cet oubli fut complet lorsque en 1600 apparut le *Romancero General,* qui ne renferme plus aucun romance populaire, mais où tous sont artistiques. Ces romances artistiques sont encore aujourd'hui ceux que le public savoure et apprend par cœur. Parle-t-on du *romancero* ? Aussitôt accourent à la mémoire les romances du *More Zaïde,* d'*Azarque le Grenadin,* ou celui du *Forçat de Dragut,* et presque personne ne peut citer un romance de la frontière. Est-il question plus particulièrement du *romancero* du Cid? Ce ne sont point les romances antiques que l'on citera, mais celui du défi du Cid au comte Lozano ; on vantera le « vieux langage » dans lequel il est écrit, et ce n'est pourtant qu'un pastiche de la langue médiévale, plein d'archaïsmes voulus !

Ou bien l'on rappellera les lettres échangées entre Chimène et le roi, dont Schlegel et Durán louaient la grâce efféminée et la délicate ironie; ou bien encore on s'extasiera sur la rude malice qui éclate dans la dispute entre le Cid et l'abbé de Cardeña, romance qu'un savant tel qu'Edélestand du Méril estimait l'un des plus anciens, ou enfin l'on récitera les romances des noces du Cid, spirituelle fantaisie, qui s'amuse du luxe patriarcal de l'Espagne d'autrefois.

L'admiration pour ces romances artificiels est taxée de vulgaire par les érudits qui ne découvrent en eux rien de primitif, si ce n'est tout au plus la donnée fondamentale. Cependant ne les méprisons pas. Ils développent avec une habileté pleine d'art les situations et les sujets fournis par l'épopée à son déclin; ils sont soutenus par l'esprit même de cette épopée qu'ils évoquent ; ils réussissent à se pénétrer d'une naïveté, à demi sincère, à demi affectée, qui était pleine de charme pour une époque très éloignée de la simplicité primitive: époque d'apogée, époque d'extraordinaire expansion politique et coloniale dans les deux mondes, et qui en littérature était dominée par des tendances à la subtilité et à la préciosité. Mais, précisément, cette époque raffinée enviait la vie obscure et féodale de la Castille à ses débuts, ainsi que la candeur pleine de rudesse, que les poètes du XVIIe siècle se sont complus à imaginer le plus souvent pour faire par contraste la satire des temps actuels. Cette nostalgie du bon vieux temps, qui se satisfaisait par des imitations, plus ou moins réussies, des idées, des coutumes et des costumes d'un autre âge, voilà, à coup sûr, ce qui fai-

sait l'attrait principal des romances artistiques ; ajoutez-y l'arrogante fierté des sentiments chevaleresques, et la finesse des pensées et des maximes.

En outre, il faut tenir compte de ce que les romances artistiques imitent les romances anciens avec assez de fidélité pour donner l'impression que le style est le même dans les uns et les autres, non pas seulement à des lecteurs profanes, ce dernier fût-il un Dozy ou un du Méril, mais quelquefois à des connaisseurs aussi éprouvés que Augustin Durán, qui prit pour un romance populaire un de ceux du Chevalier Cesáreo, heureux collaborateur de Sepúlveda.

Pour juger les romances non traditionnels, il faut aussi considérer que c'est l'ensemble des romances, aussi bien artistiques que populaires, et non pas ceux-ci seulement, qui ont provoqué les éloges accordés au *romancero,* soit qu'on le considère, avec Joachim Costa, comme une poésie héroïque qui exalte le sentiment de la justice et rend un culte fervent au droit éternel, soit qu'on le juge au seul point de vue artistique, comme Victor Hugo, qui assurait que le *romancero* se composait « de deux Iliades, l'une gothique, l'autre arabe », ou comme Hegel qui dans son *Esthétique* formule ce jugement poétique : « Les romances forment un collier de perles ; chaque tableau pris à part est achevé et complet, et cependant, une fois réunis, ils forment un tout harmonieux..... si épique et si riche à la fois que la réalité historique se montre à nous sous son aspect le plus élevé et le plus pur, ce qui n'exclut pas une grande richesse dans la peinture des plus nobles scènes de la vie humaine et des plus magnifiques

prouesses. Tout cela compose une couronne poétique si belle et si gracieuse que nous autres, modernes, nous pouvons audacieusement la mettre en balance avec les plus grandes beautés de l'antiquité classique. »

La grande vogue des romances au XVIIe siècle provoqua la ruine du genre. A force d'être traités par des plumes inhabiles, les sujets de la vieille épopée s'épuisèrent. De plus, les faiseurs de romances préféraient les sujets de pure imagination, où ils pouvaient le mieux déployer la fertilité de leur esprit inventif. Pour exprimer leurs sentiments personnels ils avaient à leurs dispositions d'autres variétés de romances, tels que le moresque ou le pastoral. Les amoureux les plus vulgaires se déguisaient en more ou en berger et, au dire de Lope, ils se croyaient obligés de chanter leur dame « sous le nom d'Amarilis, si elle était chrétienne, — sous le nom de Jarifa, si elle était more ». Le genre moresque en particulier devint tout à fait à la mode. Il n'y avait pas de romance plus souvent chanté par grands et petits, depuis l'aube jusqu'à la nuit, que celui dans lequel une moresque en colère dit à son galant :

Prends garde, Zaide, car je t'avertis de ne point passer dans ma rue, de ne point parler à mes femmes, et de ne point t'occuper de mes esclaves [1].

Le pharmacien, en manœuvrant son pilon, — le charcutier, en préparant ses hachis, — un peu plus loin le tailleur et le savetier, — à tous les carrefours

1. Mira, Zaide, que te aviso — que no pases por mi calle,
Ni hables con mis mujeres, — ni con mis cautivos trates.

les femmes et les enfants, bref tout le monde fredonnait sans cesse : « Prends-garde, Zaïde, car je t'avertis de ne point passer dans ma rue » ; si bien qu'après avoir fait cette constatation, un poète du *Romancero General* demande : « Que va devenir le malheureux Zaide, puisque le monde entier lui est interdit ? »

Un autre poète de ce même *Romancero General* demandait justice à Apollon contre les poètes moresques : « Les faiseurs de romances espagnols ont renié leur foi, et ils ont offert à Mahomet les prémices de leurs faveurs. Les Ordoños, les Bermudes, les Sanches, les Infants de Lara, qu'est-il advenu d'eux ? et qu'est-il advenu du Cid ? Un oubli si profond pour une gloire si haute ! » Et le poète rappelle tristement le début de divers romances anciens : « *Buen Conde Fernán González... — Por el val de las estacas... — Nuño Vero, Nuño Vero...* Ils sont anciens, mais ils ne nous lassent pas. » — De son côté Louis Zapata, l'auteur du *Charles fameux*, écrivait en 1592 : « Les meilleurs de tous sont les romances anciens. Seigneur, délivrez-nous des nouveautés ! » Mais ni Dieu ni Apollon ne daignèrent arrêter cette outrance dans les innovations, et celles-ci à leur tour finirent par s'épuiser après avoir relégué les romances anciens dans l'oubli.

Cependant de plus hautes destinées et une plus longue vie étaient réservées au romance populaire. A l'époque même où, chassé du *Romancero General* de 1600, il se voyait condamné à l'oubli par les faiseurs de romances, il exerçait une influence décisive dans un domaine plus vaste : il formait le théâtre espagnol naissant, il lui communiquait son esprit poétique et

national ; il triomphait sur la scène, grâce à Lope de Vega et Guillén de Castro, et dans les temps modernes il devait exercer une action prépondérante dans le triomphe du romantisme, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

De plus, le romance populaire, s'il était exclu des *romanceros* qui s'imprimaient alors, continua à se propager par le moyen de la tradition orale, plus efficace encore que les livres, et, grâce à elle, il connut une expansion territoriale presque fabuleuse.

En premier lieu, dès 1492, l'expulsion des Juifs, qui fut peut-être la seule faute grave des Rois Catholiques, répandit la langue espagnole en Afrique et en Turquie. Les milliers d'exilés emportèrent avec eux le souvenir des chants de la Péninsule, et ils le gardèrent pieusement comme un reste de la patrie perdue. Et là, au Maroc ou dans le lointain Orient, ils continuèrent, malgré la distance, à s'intéresser à la vie de l'Espagne et à envoyer leurs fils faire leur éducation en Espagne, de telle sorte que les romances, dont ils avaient gardé la tradition à leur départ, s'affermissaient ainsi dans leur mémoire. Nous en avons la preuve dans les récits du capitaine espagnol Dominique de Toral, qui déclare qu'à son arrivée à Alep en 1634 il trouva plus de huit cents maisons habitées par des Juifs et que parmi ceux-ci il y avait des lecteurs assidus de Lope de Vega et de Góngora, les deux maîtres du romance artistique. Ainsi les romances prirent racine tout particulièrement en Orient ; ils en vinrent même jusqu'à influer sur la

poésie sacrée. Beaucoup de compositions poétiques juives, de caractère religieux, écrites à partir du XVIIe siècle, comme celles du poète néo-hébreu Israel Nagara, ou celles de Magula rédigées dans une sorte de jargon espagnol, ont été composées pour être chantées sur l'air de romances espagnols. Le même fait est à remarquer dans les litanies rimées, nommées *juncas*, que l'on récitait et que l'on récite encore, dans la matinée du samedi, à la synagogue principale d'Andrinople. De même c'est en recourant aux chants espagnols, par lesquels il se faisait bien venir de tous, qu'au milieu du XVIIe siècle le faux messie Sabbatai Zeví exerçait sur ses fidèles un attrait irrésistible ; il leur chantait, en lui donnant une interprétation mystique, le romance de la fille de l'empereur, la belle Mélissinde, aux lèvres de corail et à la chair de lait.

Sous l'empire de ces antiques souvenirs, souvent renouvelés, le romance persiste encore plein de vie dans la mémoire des Juifs espagnols aussi bien à Tanger, à Tétouan, à Larache et Oran, qu'en Bulgarie, en Bosnie, à Andrinople, à Salonique, à Rhodes, où l'on en a recueilli récemment de précieuses collections.

A l'intérieur de la Péninsule, le romance se propageait aussi chez les peuples qui ne parlaient pas le castillan, grâce au prestige universel que celui-ci acquérait peu à peu. Dès le XVIe siècle on commença en Catalogne à accueillir les romances comme s'ils étaient une poésie nationale, et bientôt, à mesure que la décadence du catalan se prononça, les romances s'implantèrent de plus en plus, si bien qu'ils devinrent la forme caractéristique que prit la poésie populaire

catalane, qu'elle fût rédigée soit en pur catalan, soit dans un catalan mâtiné de tours castillans. Ils y servirent de modèles à de nouveaux romances qui célèbrent des faits historiques ou fabuleux particuliers à la Catalogne.

En même temps les romances pénétraient en Portugal ; et, quoique la littérature du pays fût elle-même dans un état florissant, ils y devenaient plus populaires encore, si c'est possible, qu'en Castille. Les poètes de cour de la fin du xve siècle et García de Resende, qui collectionna leurs productions, montrent dans leurs vers qu'ils avaient très présents à la mémoire les romances de Castille. Le fondateur du théâtre portugais, Gil Vicente, cite fréquemment les romances dans ses œuvres dramatiques, à une époque où le théâtre espagnol ne se souvenait pas encore d'eux ou se contentait de brèves allusions. Le grand poète national Camoëns s'y réfère à chaque instant dans ses œuvres plaisantes comme à une variété de poésie universellement appréciée. La tradition orale nous montre combien les anciens souvenirs sont encore vivaces parmi le peuple portugais. Elle nous offre de nombreuses versions de romances recueillies dans toutes les provinces portugaises, et parfois supérieures à celles provenant de Castille. Aussi l'hypothèse de l'illustre romaniste Mme Caroline Michaëlis de Vasconcellos est-elle très vraisemblable : elle suppose que la Castille, le Portugal et la Catalogne, cette unité séparée en trois parties par l'idiome, ont collaboré non seulement pour la conservation, mais aussi pour la formation du *romancero*. Elle croit que si l'idiome galicien-portugais fut la langue lyrique de la Péninsule pendant le

XIIIe siècle et la moitié du XIVe, le castillan fut la langue épique, d'abord dans les chansons de geste aux XIIe et XIIIe siècles, puis, au XVIe, avec les romances, dont beaucoup ont pu être composés en castillan par des auteurs portugais ou catalans.

Quoi qu'il en soit, au XVe siècle et au commencement du XVIe, le romance cessa d'être un genre exclusivement *castillan* pour devenir la poésie populaire *espagnole* par excellence.

C'était alors une époque glorieuse entre toutes pour l'histoire de la Péninsule, pour l'histoire même de l'univers. Castillans et Portugais de compagnie devenaient le plus grand peuple navigateur et initiateur qui ait jamais existé. Les deux peuples, sous l'autorité des Pontifes, se partageaient ambitieusement les deux parties du monde. Le sillage des navires hispaniques qui s'étaient lancés audacieusement sur « des mers inexplorées avant eux », dessinaient, sur la face du monde élargi, les contours de pays jusque-là insoupçonnés ; les destinées de plusieurs races humaines, sous des climats et des constellations différentes, étaient profondément bouleversées. Eh bien ! chaque conquistador, chaque trafiquant, qui prenait la mer, emportait parmi les plus tenaces souvenirs de son enfance quelques parcelles du *romancero* ; et là-bas dans l'exil, à chaque épisode de sa vie nouvelle, ces fragments chantaient dans sa mémoire et lui rappelaient la terre natale qu'il avait abandonnée.

Bernal Díaz del Castillo raconte, dans son histoire de la nouvelle Espagne, que lorsque Hernán Cortès, le conquérant du Mexique, côtoyait pour la première

fois le rivage de ce pays en 1519, ceux de ses compagnons qui connaissaient déjà la région, lui montraient les hautes cimes neigeuses, le fleuve où avait pénétré Pierre de Alvarado, la rivière de Banderas sur les bords de laquelle seize mille prisonniers furent rachetés, l'île des Sacrifices où l'on trouva les Indiens sacrifiés lors de l'affaire de Grijalva. Alors un personnage, nommé Puertocarrero, estimant inconvenante l'évocation de ces tristes souvenirs, dit à Cortès : « Il me semble, seigneur, que vos compagnons, qui sont déjà venus deux fois dans ce pays, passent leur temps à vous dire des paroles inutiles dans le goût de cette ancienne complainte : « Regarde la France, Montésinos, regarde « la cité de Paris, regarde à quel endroit les eaux du « Duero vont se jeter dans la mer. » Quant à moi je me borne à vous dire de considérer la richesse des terres et de les gouverner bien. » — A quoi Cortès, comprenant le blâme impliqué dans ces paroles, répondit par d'autres vers d'un romance ancien : « Que Dieu nous donne bonheur à la guerre, comme il donna au paladin Roland, » et il ajouta de son cru : « Je vous tiens, vous et vos compagnons, pour des nobles, et je saurai bien me faire entendre. »

Ce dialogue, nourri d'allusions à des vers de romances populaires, nous prouve combien le *romancero* était présent à la mémoire de tous les conquérants du Mexique. De tels exemples dispensent de bien d'autres. Évidemment dans la mémoire de chaque capitaine, de chaque soldat, de chaque trafiquant, quelques bribes du *romancero,* alors si populaire, s'en allait au Nouveau-Monde.

De leur côté, les Portugais emportaient avec eux le *romancero* dans toutes leurs pérégrinations. La preuve en est dans une multitude d'anecdotes enregistrées par les chroniqueurs des conquérants de l'Afrique et de l'Asie. Je me bornerai à citer deux exemples, qui nous feront voir qu'à cette époque la plus haute société se divertissait encore à entendre chanter des romances.

Divers présages annoncèrent la désastreuse action de Alcazar-Quevir, dans laquelle le malheureux roi Sébastien trouva sa perte. Pendant la traversée de Sébastien vers l'Afrique en 1578, si nous en croyons le chapelain en chef de l'armée navale, un musicien du roi, nommé Dominique Madeira, chanta avec accompagnement de vielle le romance d'une si belle inspiration qui raconte la déroute du roi Rodrigue, dont la destinée à la bataille de Guadalete avait été si semblable à celle qui attendait le roi portugais. Lorsque le chanteur en arriva au vers : « Hier tu étais roi d'Espagne, aujourd'hui tu n'as plus un seul château », tous les auditeurs eurent une impression de mauvais augure, et l'un d'eux pria le musicien de laisser là cette chanson et d'en faire entendre une plus gaie. Bientôt la disparition du roi à la bataille de Alcazar-Quevir vint confirmer tristement la vérité de ces pressentiments. — Une autre anecdote nous représente le vice-roi des Indes, Louis de Ataïde, faisant son entrée solennelle à Barcelor en 1571. Entouré de toutes les embarcations à rame de la flotte, il s'avançait sur une felouque, assis sur un siège de velours ; à ses côtés se tenait Veiga, qui jouait de la harpe et chantait le vieux romance qui commence : « Trois par trois, quatre par quatre,

les Grecs pénètrent dans Troie. » Lorsqu'ils approchèrent de la forteresse, il entendirent siffler sur leurs têtes les projectiles lancés par les bombardes, et Veiga cessa de chanter ; mais le vice-roi lui dit : « Continuez. En quoi cela vous gêne-t-il ? » Et il fit partager à tous sa sérénité.

Nous n'en finirions pas de rapporter des anecdotes de ce genre. Le fait est que le *romancero* pénétra dans les régions les plus éloignées. Aujourd'hui encore, il se conserve toujours vivant dans l'immensité de l'Amérique espagnole et portugaise, depuis le Nouveau Mexique aux États-Unis jusqu'au Chili et au Brésil, aussi bien à Cuba qu'aux îles Canaries et aux Açores comme à Madère.

La musique dont s'accompagnent ces petits chants dans les récitations populaires, est un élément essentiel et important du *romancero* : c'est l'aile qui l'emporte à travers le temps et l'espace. Cette musique, que Rengifo trouvait si touchante, que Mariana qualifiait de « douce et agréable », le peuple d'aujourd'hui ne l'a pas oubliée ; elle l'aide à se rappeler plus facilement les vers dont elle est inséparable. Aussi ces vieux romances, selon la remarque de Fernand Caballero, ces airs de quelques notes que l'oreille du peuple a recueillies, ont duré plus longtemps que la grandeur coloniale de l'Espagne, qui s'appuyait cependant sur la puissance politique, sur les mines du Pérou et sur la force des canons.

Cette tradition orale présente un grand intérêt au point de vue philologique et artistique, car elle livre encore à qui sait l'interroger beaucoup de chansons

non cataloguées jusqu'à présent et qui viennent compléter le vaste ensemble du *romancero*. Ces reliques, dispersées partout où l'on parle espagnol, sont recueillies avec empressement par les érudits ; la science, grâce à elles, s'efforce de reconstruire l'édifice dans toute son étendue et d'offrir à nos regards le *romancero* tout entier, le *romancero* où palpite l'âme de la race espagnole et qui étend son pacifique empire du Portugal à la Catalogne, de la Cerdagne et des Baléares jusqu'aux archipels des Açores et de Madère, des plages de l'Océan pacifique jusqu'aux villes du Danube et de la Turquie d'Asie ; ce *romancero* enfin, où éclate une incomparable force d'expansion et dont le charme six fois séculaire s'exerce encore sur l'imagination et la mémoire du peuple.

Ce n'est point seulement sa grande extension géographique qui met le *romancero* au-dessus de toutes les collections de chants populaires des autres pays ; c'est encore la variété presqu'infinie de son inspiration. Feuilletons-le, et sa richesse nous éblouira. Voici d'abord des chants héroïques dont les racines plongent dans l'épopée, par exemple, les romances de Bernard, de Fernand González, des Infants de Lara et du Cid, et c'est là une création particulièrement originale de la littérature espagnole. Voici des chants historiques, où nous retrouvons les noms les plus fameux des annales de l'Espagne, depuis Don Pèdre le Cruel jusqu'aux Rois Catholiques, et qui glorifient les entreprises éminemment nationales, telles que la Reconquête, célébrée dans les romances de la frontière. Voici enfin des chansons romanesques, parmi lesquelles il y a de vrais bijoux

comme le romance de la Petite Infante (*la Infantina*) ou celui du comte Arnaldos, dans lequel Longfellow retrouvait tout le mystère de l'Océan et Berchet, tout le charme de la poésie populaire. Et ces romances ne se sont pas contentés de vivre d'une vie propre : ils ont, en outre, donné au théâtre espagnol, encore dans les langes, l'inspiration et la substance qui lui faisaient défaut. En vérité, la muse populaire n'a atteint nulle part à des destinées aussi glorieuses qu'en Espagne.

CHAPITRE VI

LE THÉÂTRE CLASSIQUE

Jusqu'à présent nous avons trouvé une grande poésie sans poètes connus, une poésie absolument populaire ; les auteurs qui lui avaient donné sa forme, n'en concevaient point d'amour-propre, ni de vanité ; ils ne prétendaient point à la renommée ; aussi restèrent-ils anonymes. Maintenant va se produire un changement total. La matière poétique reste la même, mais elle passe à un genre nouveau, le théâtre, où elle sera cultivée par les poètes les plus renommés sans cesser pour cela d'être, dans un certain sens, populaire. Notre objet est d'examiner comment se produisit cette heureuse transformation, et par quelles vicissitudes passa le genre dramatique, aussitôt qu'il se fût constitué.

La tradition poétique du Moyen-Age a subi pendant le xve siècle une crise fort grave : celle de la Renaissance. En Italie la Renaissance avait lentement et progressivement pénétré la civilisation médiévale ; au contraire, en France et en Espagne, elle prit le caractère d'une révolution et se montra hostile aux inspirations poétiques de l'époque précédente. La connaissance des œuvres de Dante,

de Pétrarque et de Boccace produisit une impression si profonde sur le marquis de Santillane, sur Henri de Villena et les premiers initiateurs qu'elle leur enleva toute sympathie pour l'art national, qui leur parut barbare et pauvre. Les conquêtes faites en Italie dès l'époque d'Alphonse V d'Aragon contribuèrent à augmenter ce dédain d'une part, cette admiration de l'autre, et c'est le cas de répéter une fois de plus l'inévitable *Græcia capta ferum victorem cepit.*

Le moment était critique, décisif, car le théâtre naissait alors, et il regardait, lui aussi, comme tout le monde, du côté de l'Italie. Torres Naharro, Lope de Rueda, Timoneda, et tous ceux qui les suivirent, s'appliquèrent à imiter les comédies et les nouvelles italiennes, de même que dans la poésie lyrique, selon les propres expressions de Lope de Vega, « les imitations des Italiens avaient fait disparaître la grâce naïve et la vraie gloire du génie espagnol ».

Si les choses eussent continué de la sorte, la tradition du Moyen-Age espagnol se fut brisée violemment et complètement, comme il arriva en France où le poème de type latino-italien et la tragédie gréco-latine furent les seuls modèles admis, et où l'on fit table rase du passé. Mais, en Espagne, l'esprit national commença bientôt une réaction qui fut d'ailleurs lente. Au début du dernier tiers du XVIe siècle, ce qui dominait au théâtre, c'étaient les sujets tirés de comédies et de nouvelles italiennes, ou ceux inspirés par la *Célestine* et les pastorales. Seuls les sujets chevaleresques rivalisaient avec ceux-là, et ils imprimaient au théâtre espagnol un caractère plus ou moins romantique, dans des

œuvres telles que *Amadis, Don Duardos* de Gil Vicente, ou *la Duchesse de la Rose,* d'Alphonse de la Vega. Le public devait les préférer, puisque Carvajal, vers 1520, dans le prologue de sa *Tragédie Joséphine* parle des sujets de ce genre comme les plus à la mode. « L'auteur désire vous plaire, dit-il en s'adressant aux spectateurs ; aussi a-t-il mis à contribution Amadis et la poursuite du Saint-Graal d'un bout à l'autre. » Les livres de chevalerie venaient tout de suite, comme l'on voit, à la pensée d'un auteur en quête d'un sujet.

D'autre part, même les sectateurs de Jean del Encina ou les poètes italianisants, lorsqu'ils imitaient le dialogue familier, ne pouvaient s'abstenir d'allusions aux romances les plus populaires, qui couraient alors sur les lèvres de tous. Gil Vicente les cite très souvent ; Torres Naharro et Alphonse de la Vega les rappellent en passant. A l'époque de Lope de Rueda, au commencement des représentations, les musiciens chantaient de vieux romances. Le public ne pouvait donc se passer de romances au théâtre et les poètes s'en servaient, sinon comme élément dramatique et pour les convertir en action scénique, du moins pour réveiller par des allusions l'attention de l'auditoire.

En 1579, le sévillan Jean de la Cueva introduisit au théâtre une heureuse nouveauté. Il choisit pour sujet d'une comédie *la Mort du roi Don Sanche.* Le public y voyait se dérouler sous ses yeux la plus célèbre des légendes épiques nationales, celle du siège de Zamora. Une émotion intense et inconnue jusque-là au théâtre dut saisir les spectateurs, lorsqu'ils entendirent la voix du loyal Zamoran crier au roi de Castille :

Roi Don Sanche, roi Don Sanche, ne dis pas que je ne t'avise point, car de Zamora assiégée un traître est sorti [1].

C'étaient les vers d'un romance très populaire que tous, en ce temps-là, savaient par cœur. Mis à profit pour la première fois comme ressort dramatique, ils ouvraient au théâtre une nouvelle source de vie qui coulait d'abord goutte à goutte, mais qui allait bientôt se répandre à grands flots. Dès le premier vers de ce romance, toute une suite de vieilles poésies, apprises dès l'enfance, étaient évoquées dans la mémoire des spectateurs. Ceux-ci en concevaient une douce émotion ; ils s'identifiaient en quelque mesure avec les personnages mis en scène, ils participaient à l'action et collaboraient à l'œuvre théâtrale. Un puissant courant de vie nationale faisait tressaillir acteurs et public d'un frisson que les fictions dramatiques n'avaient jamais encore provoqué. Et c'est pourquoi nous pouvons dire, sans forcer les mots que cette date de 1579, où les romances entrèrent pour la première fois dans la trame d'une pièce, marque une étape décisive dans l'histoire du théâtre espagnol, celle de sa nationalisation.

En cette même année, Cueva donna à Séville deux autres comédies tirées de la tradition héroïque, *la Libération de l'Espagne par Bernard del Carpio* et *les Sept Infants de Lara,* sans compter une autre pièce empruntée à l'histoire contemporaine : *le Sac de Rome et couronnement de Charles-Quint.* Jusque-là on n'avait point traité pareils sujets. Si auparavant le Bachelier

1. Rey don Sancho, rey don Sancho, — no dirás que no te aviso,
Que del cerco de Zamora — un traidor había salido.

Barthélemy de Palau avait parlé du roi Don Rodrigue, c'était épisodiquement, dans une comédie de saints, *Sainte Orosia*. De même, lorsqu'en 1577, l'humaniste Fr. Jérôme Bermúdez avait mis à la scène l'histoire d'Inés de Castro, ç'avait été sous une forme entièrement classique. Cueva fut le premier qui comprit la valeur dramatique des légendes espagnoles et qui estima les héros nationaux aussi dignes de la scène que Ajax, Mucius Scævola et Virginie : aussi fut-il le véritable initiateur du théâtre national, soit par le choix des sujets, soit par la manière dont il les a traités.

Une autre innovation du poète sévillan a consisté à donner une forme plus courte à la comédie, qu'il a divisée en quatre actes, au lieu des cinq habituels ; à y introduire une grande variété de mètres inconnue jusque-là ; à communiquer à l'action plus de rapidité et de mobilité, grâce à la succession variée des scènes et des situations. Cueva donnait grande importance à ce dernier point, et il le dit dans son *Exemplaire poétique*, qui a été, à sa date de 1606, le premier art poétique écrit en vers espagnols. Il s'y montre à nous très plein de ses idées : l'autorité d'Aristote ne l'en fait point démordre, bien que toutes les nations cultivées l'aient reconnue. Au contraire, il proclame que les époques diffèrent et que les modernes ne sauraient réaliser leur idéal artistique d'après les usages antiques. Il estime pauvre et ennuyeux le théâtre antérieur avec sa « fable sans ornement, sans ressources, et son argument si sec ». En revanche, il était séduit par les comédies nouvelles, par « l'intrigue si compliquée » qui assure à la comédie espagnole la supériorité « pour l'artificieuse

trame et la diversité des épisodes ». Sans doute, pour obtenir sur la scène la vie et l'animation, il faut violer le précepte qui enferme l'action dans les étroites limites d'un jour. Mais Cueva n'a sur ce point aucun scrupule ; il repousse la fameuse unité de temps et, en pratique, il la viole de propos délibéré ; dans *les Infants de Lara,* il annonce la naissance de Mudarra le Bâtard au 3e acte, et au 4e Mudarra lui-même apparaît sous les traits d'un jeune homme déjà capable de venger son père. Quant à l'unité de lieu pour marquer le mépris que Cueva en a, il suffira d'indiquer que dans la même pièce la scène se transporte de Cordoue en Castille !

Tout cela scandalisait les préceptistes de l'époque, tels que Pinciano, ou même les lettrés comme Cervantes, qui se moquaient à l'envi de ces personnages de drame, qui sont enfants au premier acte et barbons au dernier. Ces moqueries, reprises plus tard par Boileau, n'enlevaient rien à la conviction de Cueva. Il resta inébranlable dans ses principes, et cette fermeté le mit à l'abri des contradictions dont des esprits supérieurs à lui nous donnent le spectacle, Cervantes par exemple qui dans le *Don Quichotte* se moque de la comédie nouvelle et la défend dans *le Rufian bienheureux,* ou encore Lope de Vega, chez qui la théorie et la pratique sont toujours en opposition.

Par malheur Cueva, s'il avait la foi dans les idées révolutionnaires, manquait d'habileté pour les réaliser. Il savait choisir un sujet riche et ingénieux, mais il ne savait ni en construire le plan ni en lier les différentes parties. S'il essayait de donner du mouvement à l'action par des épisodes appropriés, il la ralentissait d'un autre

côté par un dialogue lourd et solennel, destiné d'après lui à communiquer à ses pièces une pompe et une grandeur tragiques, et cette lenteur était encore aggravée par une versification trop volontiers lyrique.

De plus, Cueva, initiateur toujours infortuné, s'il a entrevu l'importance de la poésie traditionnelle, n'a pas su toujours se l'assimiler. Il prenait comme source de ses œuvres les chroniques et les romances antiques, mais ce qu'il leur empruntait, c'était l'anecdote plutôt que l'esprit et le ton, et ce qu'il nous offre, c'est d'un côté un sujet emprunté à la tradition et de l'autre une forme entièrement érudite, pleine d'allusions mythologiques, d'imitations des classiques latins, et complètement étrangère à tout sentiment du Moyen-Age. Entre ces éléments divers, divorce complet. Un simple détail le prouvera : l'antique califat de Cordoue devient chez lui la « nation ottomane ».

En définitive, la réforme essayée par le poète n'est encore qu'une transaction entre les exigences des théoriciens et le goût populaire ; elle prétend ennoblir la poésie du peuple par des allusions tirées de la mythologie classique ; elle remanie sur un modèle érudit la matière fournie par la tradition.

Cueva n'avait qu'un sens assez obtus de la poésie populaire. Grand admirateur du *romancero,* il composa son *Chœur poétique de romances historiques* (1587), où prédomine encore l'érudition classique, et lorsqu'il y traite des sujets espagnols, il le fait avec des prétentions artistiques, bien éloignées de la simplicité des vieux romances.

L'exemple que Cueva donna à Séville était imité

ailleurs. Certains auteurs le surpassèrent, sinon en mérite poétique, du moins dans l'application de quelques-unes des idées capitales de sa réforme dramatique. Une *Seconde partie des Exploits du Cid*[1], inédite et d'auteur inconnu, rappelle la manière de Cueva par sa division en quatre actes, par la variété de la versification et l'excessive accumulation des faits, qui embrassent à peu près les règnes de Fernand I et de Sanche II, ainsi que par l'insertion d'un romance, sinon dans son texte intégral, du moins sous forme de glose. *Les Exploits de Mudarra* (1583) montrent une versification plus pauvre, une action plus lente, mais en revanche ils sont divisés en trois actes, à la moderne, et s'inspirent, bien plus que Cueva ne l'avait fait, des traditions populaires. A ce point de vue, il faut mentionner tout particulièrement un avocat de la Chancellerie de Valladolid, François de las Cuevas, qui composa vers 1587 une *Farse de l'évêque Don Gonzalve,* qui est encore inédite. Sa versification monotone la rattache encore à l'époque précédente, mais elle suit avec décision les routes nouvelles, non seulement parce qu'elle admet la division en trois actes, mais parce qu'elle s'abandonne à l'inspiration populaire plus franchement et plus habilement que Jean de la Cueva ne l'avait osé. Elle introduit dans l'action quatre romances de la frontière, soit sous forme de gloses, soit dans leur texte, et pour encadrer ces

1. Cette comédie, de même que la *Farsa del obispo don Gonzalo, la Serrana de la Vera* et autres pièces inédites dont je m'occupe, se trouvent en dépôt dans diverses bibliothèques de Madrid et seront publiées dans un volume que je prépare.

derniers, l'auteur a composé trois scènes dans le même rythme, qui jusqu'alors n'avait guère été employé au théâtre. En même temps (et c'est une autre nouveauté) nous pouvons observer dans la *Farse* le mélange du comique avec le tragique. Le sujet qu'elle traite appartient à la poésie héroïque : c'est le martyre patriotique et religieux des chevaliers et de l'évêque de Jaen, captifs à Grenade. François de las Cuevas n'en a pas moins trouvé le moyen de ressusciter à cette occasion le personnage du *simple,* ou *bobo,* dont s'étaient servis les dramaturges primitifs, depuis Encina jusqu'à Torres Naharro et Lope de Rueda ; il lui a suffi pour cela d'introduire dans l'action deux valets qui répètent sur un ton bouffon les adieux et les promesses échangés entre dames et chevaliers au moment où ceux-ci vont partir pour la guerre. Nous saisissons là une première apparition sur la scène du *gracioso* ou personnage bouffon, et nous constatons que Cuevas lui confie déjà le même rôle que Lope de Vega lui réservera quelques années plus tard, celui de parodier le protagoniste de la pièce.

Comme on le voit, de 1579 à 1586, Jean de la Cueva et ses imitateurs immédiats avaient apporté au théâtre tous les éléments d'une révolution. Mais il manquait un poète génial qui la fît triompher sans aucune hésitation. Ce fut alors que parut Lope de Vega. A l'en croire (mais dans ses notes autobiographiques il se plaît à exagérer sa précocité bien connue), Lope, avant que Cueva écrivit pour le théâtre, composait déjà, à douze ans, des comédies en quatre actes, selon le goût

ancien. Contemporain des œuvres de Cueva doit être être un de ces essais de jeunesse qui est parvenu jusqu'à nous, car il fut écrit sans doute alors que Lope avait seize ou dix-huit ans. C'est la comédie des *Exploits de Garcilaso de la Vega et du More Tarfe,* qui conserve encore la division en quatre actes et la versification de la vieille école, mais où l'on remarque une habile adaptation de deux romances de la frontière. Si Lope s'est ainsi souvenu des romances au moment d'écrire sa pièce, il a été guidé dans cette voie par deux poètes, qui composaient tous deux des romances érudits : l'un de ces poètes est Jean de la Cueva, qui lui-même, et le premier de tous, avait introduit au théâtre le *romancero* populaire ; l'autre est Lucas Rodríguez, à qui Lope emprunte le texte du romance *Santa-Fé est assiégée* sur lequel repose toute la pièce[1] ; mais Lope a introduit dans le texte fourni par son prédécesseur quelques rapides corrections pour le rendre plus conforme à la véritable tradition populaire. Et ainsi l'heureuse mémoire du poète, alors même qu'il sortait à peine de l'enfance, se révèle à nous, quoiqu'avec timidité, comme le riche dépôt des souvenirs populaires qu'il avait hérités de ses ancêtres et auxquels il était tendrement attaché.

1. Lucas Rodríguez a publié son *Romancero Historique* avec privilège du 27 janvier 1579. Lope lui emprunte non seulement le nom de Tarfe, mais le romance lui-même avec tous ses détails, y compris l'erreur par laquelle le titre de Seigneur de Palma, qui appartenait à Luis Fernández Portocarrero, est attribué à Martín Galindo. On n'a pas encore noté cette source de Lope ; il suffit qu'elle existe pour détruire l'opinion d'après laquelle notre comédie aurait été écrite par Lope à douze ans, c'est-à-dire avant celles de Jean de la Cueva. A. Restorî, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie,* XXX, 219, avait déjà émis des doutes sur cette opinion, mais sans la nier absolument.

De plus, dès la première comédie que nous connaissions de lui, Lope révèle la spontanéité et la sûreté de son inspiration en mêlant dans un seul courant vigoureux la vieille poésie héroïco-populaire et le nouvel art dramatique. Jusque-là, ainsi que nous l'avons vu dans Cueva, les deux domaines se rapprochaient, se touchaient même, mais ils ne se confondaient pas. C'est que le romance populaire était mal compris, quoiqu'il fût su et récité par tous. Les poètes savants ne voyaient encore en lui qu'un antique récit de prouesses mémorables. Ainsi Alphonse de Fuentes, Laurent de Sepúlveda, Gabriel Lobo et Cueva lui-même croyaient de bonne foi imiter les vieux romances en écrivant la narration d'événements historiques, en vers de romance sans doute, mais sur un ton prosaïque, sans atteindre un seul moment à cette rapidité, à cette intensité du récit qui distingue les romances populaires On vénérait ces derniers comme des documents historiques, mais l'on n'en comprenait pas le mérite artistique. Ce fut dans l'imagination de Lope, ouverte dès l'enfance au charme de la poésie populaire, que se réalisa l'union de l'âme du peuple avec l'âme du poète, et de cette union féconde naquit alors le théâtre espagnol.

Dès sa jeunesse, Lope eut un sentiment profond de la poésie populaire, tel qu'aucun autre poète n'en a éprouvé de semblable. Ce goût ne fut nullement affaibli par l'érudition étendue, par la culture acquise dans la suite, pas plus que par les mirages de la gloire dont il a joui dans le monde des lettres. Son cœur est resté toujours ouvert à l'inspiration naïve et rude des humbles : chez lui les chants populaires réveil-

laient l'écho fidèle et harmonieux de la poésie la plus profonde.

Lope transporte dans ses drames avec une candeur pleine de grâce les courts refrains que le peuple chantait. Par exemple dans *l'Adultère pardonnée* voyez cette caressante invocation à l'Amour :

Ouvrez-vous, jolis yeux verts, qui au petit jour vous rendormirez [1].

Dans *la Victoire du marquis de Santa Cruz* et dans *le Certain pour le douteux* écoutez le douloureux adieu des amants, si ému qu'il semble sortir des tendres lèvres de Juliette.

Voici les coqs qui chantent, bon amour et va-t'en ! vois que le jour paraît [2].

Dans *les Créneaux de Toro,* dans *le Soleil arrêté* et dans *la Naissance du Christ* prêtez l'oreille à la chanson mélancolique des sentinelles qui s'ennuient :

Veilleur, qui gardes le château, garde-le bien, et gare à toi, car en le gardant je me suis perdu [3].

Que d'heureux traits de rapide et vivante poésie Lope n'a-t-il point su puiser dans les chansons du peuple !

Les allusions isolées et les citations de vers épars du *romancero* sont aussi très abondantes dans les comédies de Lope. Elles brillent çà et là comme de fugitives

1. Despertad, ojuelos verdes, que á la mañita lo dormíredes.
2. Ya cantan los gallos, buen amor, y vete ; cata que amanece.
3. Velador que el castillo velas, Vélale bien y mira por tí, Que velando en él me perdí.

évocations de l'antique vie héroïque ; elles répandent ailleurs une douce lumière quand elles se transforment en allégories sacrées ; elles surgissent de toutes parts pour rehausser la chevaleresque fierté des situations, pour donner plus de piquant aux finesses du dialogue, aux plaisanteries du *gracioso,* aux balourdises du paysan.

Il y a plus : beaucoup d'œuvres dramatiques de Lope de Vega tirent leur sujet d'un romance traditionnel, soit que le poète ait emprunté ce romance à l'un des *romanceros* alors à la mode (c'est le cas pour *les Créneaux de Toro, le Premier Fajardo, le Siège de Santa Fé, le Marquis de Mantoue, le Destin pitoyable*), soit qu'il l'ait puisé dans les trésors de sa riche mémoire, qui en gardait plus d'un que les recueils du temps n'avaient pas encore recueilli (c'est le cas pour *le Soleil arrêté* et *la Montagnarde de la Vera*).

Le théâtre reçut de cette poésie traditionnelle un éclat poétique qu'il n'avait pas eu jusque-là. Tandis que les anciennes comédies, alors même qu'elles imitaient les romances, en faisaient disparaître la gracieuse fraîcheur en les délayant ou en les glosant en lourds hendécasyllabes ou en innombrables strophes, Lope, qui en a enrichi considérablement la métrique dramatique, a usé largement du vers de romance, vers bien mieux adapté au drame que les strophes. Il excellait en outre à reproduire dans ses pièces la rapidité d'expression des romances populaires, soit qu'il insérât textuellement quelques-uns d'entre eux, soit qu'il entremêlât ces citations textuelles de développements de son cru, où il a su éviter toute note discordante. Il

a réussi de la sorte à infuser au drame naissant la vigueur poétique d'une tradition enfoncée depuis des siècles dans la mémoire du peuple.

On conçoit que le réalisme vigoureux, dont Lope marquait toutes ses créations, ne pouvait s'accommoder des vieux sujets grecs, romains ou hébreux ; il ne lui convenait point de tracer après tant d'autres dans ces cadres surannés des peintures plus ou moins vagues et générales. Il avait besoin d'une matière où palpitât la vie ; et cette sève d'éternelle poésie il est allé la puiser, comme de juste, soit dans la réalité contemporaine, soit aux sources traditionnelles où cette réalité s'abreuvait. Aussi a-t-il fait revivre sur la scène tous les types, toutes les coutumes, toutes les régions de l'Espagne, que personne jamais n'a connus aussi intimement que lui ; et en même temps il a repris pour son compte tous les sujets de l'antique épopée, parce qu'il reconnaissait en elle la poésie héréditaire de la race espagnole dont elle constitue le patrimoine au même titre que les montagnes ou les plateaux qui lui ont servi de décor.

Bien d'autres se sont inspirés après lui des restes de la vieille poésie héroïque, mais personne autant que Lope n'en a senti le souffle puissant, qui est parvenu jusqu'aux générations actuelles, échauffé encore par son passage à travers les enthousiasmes et les passions des anciens temps. Personne mieux que Lope n'a su deviner dans les romances et les chroniques cette richesse dramatique inconnue jusque-là, que des esprits moins originaux que le sien ne croyaient point apte à être transportée sur le théâtre.

A côté du *romancero* les vieilles chroniques étaient un autre trésor de reliques épiques : elles contenaient les *prosifications* des plus fameux poèmes nationaux, et diverses légendes héroïques y étaient consignées au milieu d'évènements strictement historiques. Le théâtre nouveau alla chercher avidemment ses sujets dans les chroniques, et naturellement il y prenait ceux qui lui paraissaient avoir le plus de couleur poétique. C'étaient précisément ceux qui provenaient des anciens poèmes, et dont les romances offraient une mise en œuvre parallèle. Ainsi les riches dépouilles de l'épopée morte, que l'histoire avait accaparées depuis des siècles, étaient restituées à la poésie. Cette fusion de la littérature d'autrefois et de celle du jour fut rendue facile par ce fait que la langue des plus anciens monuments littéraires de l'Espagne était et est encore accessible à tous les lecteurs : il ne s'est pas produit au Sud des Pyrénées ce qui s'est produit au Nord, une transformation telle que les Français d'aujourd'hui ne comprennent plus leur langue de jadis sans une initiation spéciale.

La prose narrative des livres de chevalerie et des chroniques médiévales — et c'était pour le fond comme pour la forme la légitime héritière de l'épopée disparue, — a donc pu exercer une influence capitale sur le théâtre espagnol. On peut dire que ce fut elle qui lui a imprimé son caractère définitif, en le faisant passer des bas-fonds et des labyrinthes où il s'égarait, sur le large terrain qu'il devait parcourir si glorieusement. Ce fut à sa ressemblance que s'est formé le nouveau drame, où tout est action, mouvement et vie. C'est

à elle qu'il a dû sa vivacité, la rapidité de son action, la liberté d'embrasser les époques et les lieux les plus éloignés les uns des autres, ces brusques transitions grâce auxquelles le jongleur antique et le chroniqueur, venu après lui, transportaient à leur gré l'attention des auditeurs de l'un à l'autre des endroits où se déroulait le récit. Telle est bien l'origine de ces continuels changements dans le lieu de la scène qui ont permis au nouveau drame de traiter les sujets les plus complexes de l'épopée, de l'histoire et du roman antique.

Lope de Vega a fortifié et perfectionné cette tendance. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer sa comédie *le Bâtard Mudarra* avec deux autres pièces écrites sur le même sujet par deux précurseurs de la réforme dont il fut l'artisan définitif. De ces pièces nous avons déjà dit un mot : l'une, intitulée *les Infants de Lara*, est de Jean de la Cueva ; l'autre, *les Exploits de Mudarra,* nous est parvenue anonyme. Eh bien ! dans ces deux pièces, d'ailleurs pauvres d'action, d'incidents et d'intérêt, seule la dernière partie de la légende, la vengeance de Mudarra, avait été portée à la scène ; c'est dire qu'avant Lope l'épilogue du drame avait seul été utilisé au théâtre. Avec lui, au contraire, ce n'est plus seulement la vengeance, c'est la trahison et jusqu'aux actes les plus lointains qui la produisent, c'est-à-dire la légende dans toute son ampleur et avec tous ses détails, aliment depuis si longtemps de l'imagination populaire, c'est tout cela qui fut enfermé dans les étroites limites du drame. *Le Bâtard Mudarra,* de Lope de Vega, est donc dans la lé-

gende des Infants de Lara la première comédie qui ait montré cette ampleur de narration caractéristique du théâtre espagnol. Pour l'écrire, Lope a utilisé — ce que n'avaient point fait ses prédécesseurs — les deux versions principales de la légende des Infants, les seules que l'on connût en ce temps-là et qui étaient insérées dans les chroniques et dans le *romancero*. La chronique avait été en partie utilisée par Cueva, mais non par l'auteur des *Exploits*. De même, on devine quelques reminiscences du *romancero* sous les vers de Cueva ; un romance apparaît délayé dans un long passage des *Exploits* ; mais la beauté de ces fragments traditionnels s'efface tellement sous le poids de la lourde forme dramatique dont ils sont revêtus, que c'est à peine si l'on retrouve la saveur de quelques vers populaires à travers les strophes de ces deux comédies. Au contraire, Lope a emprunté, pour en orner les dialogues de la sienne, tous les traits poétiques légués par les chroniques, en même temps qu'il conservait la rapidité et la force narrative de l'antique prose historique. Il a adopté le mètre des romances ; il a imité leurs tours dans beaucoup de scènes ; il en a même inséré quelques-uns en entier, et il a copié plusieurs passages de quelques autres : il fut ainsi le premier qui, en nous racontant sur la scène l'histoire complète de Gonzalve Gustioz, a su faire de ce dernier aussi bien que des autres personnages épiques, non seulement des êtres réels et vivants, mais encore des figures qui conservaient toute la vigueur de la tradition séculaire.

Conçue de cette façon, la comédie espagnole s'est constituée sous la forme d'une épopée dramatique, et

le principe auquel elle obéissait, n'était autre que celui-ci : tout ce qui peut être narré, peut aussi être représenté sur la scène. Rappelons-nous, comme application frappante de ce principe, *les Exploits de jeunesse de Bernard*, où pour punir le comte de Saldaña on lui arrache les yeux à la vue des spectateurs. Au besoin, Lope complète par un effort de son imagination les créations des jongleurs antiques, et dans cette tâche malaisée le don d'invention atteint sans peine chez lui à une grandeur vraiment épique. Songeons, pour en avoir la preuve, à la scène finale du *Mariage après la mort*. La *Chronique générale,* prosifiant un chant épique, racontait que Bernard, après avoir pendant longtemps demandé au roi l'élargissement de son père prisonnier, l'avait enfin obtenu du monarque. Sur ces entrefaites, le père étant mort en prison, le roi, pour accomplir sa promesse, ordonne d'assouplir par des bains la rigidité du cadavre et de le revêtir d'habits luxueux ; puis il le présente ainsi au fils, qui, tout joyeux, court baiser la main de son père ; mais il la trouve gelée, il le regarde, s'aperçoit qu'il est mort et se répand en gémissements. Eh bien ! Lope a su admirablement accentuer, sans la fausser, la note tragique de cette scène. D'après lui, Bernard est inspiré dans ses démarches par le désir de légitimer sa naissance ; pour cela, après avoir constaté le décès de son père, il se dirige vers le monastère où était enfermée sa mère, également persécutée par le roi. Il la mène près de son père, lui met la main dans la main du mort et les marie ainsi, en inclinant de sa propre main la tête du cadavre, en signe de consentement. Y a-t-il invention moderne qui

rappelle mieux la rudesse et la grandeur primitives?

Dans la monumentale édition des *Œuvres de Lope de Vega,* entreprise par l'Académie Espagnole, on peut lire, avec le commentaire débordant d'érudition et de vie d'un maître tel que M. Menéndez y Pelayo, toutes les pièces dans lesquelles Lope a mis à la scène des sujets empruntés aux chroniques et aux romances du Moyen-Age. La simple énumération en serait ici déplacée, puisqu'elles ne sont pas moins de soixante-dix. Bornons-nous à remarquer que cette heureuse restauration des vieilles chroniques, cette intelligence, ce sens du *romancero,* qui avait été jusque-là plus respecté que vraiment goûté, ont assuré dans la littérature espagnole la continuité de l'inspiration poétique un moment ébranlée par la Renaissance. Ce fut grâce à cette continuité que les principales coutumes, les idées et les passions de l'Espagne de la reconquête restèrent aisément compréhensibles pour l'Espagne de la monarchie absolue. M. Morel-Fatio l'a dit avec justesse : « La nation transformée demeure en contact et et en communion avec le passé ; l'Espagne du XVIIe siècle n'a pas divorcé, comme la France du même temps, avec le Moyen-Age; elle sent très vivement qu'elle le continue, elle le comprend, elle l'aime. »

Ce fut ainsi que la Grèce de Périclès recueillit au théâtre l'inspiration vieillie des âges héroïques. L'épopée espagnole, de même que la grecque, ne mourut pas au milieu d'une décadence de poèmes ennuyeux et de fades chroniques. La fécondité de l'une et de l'autre se conserva jusqu'à ce que le génie poétique de la race, arrivé à sa maturité, se fût emparé du théâtre

pour le faire sortir de son enfance liturgique, et alors l'épopée versa comme un torrent de vie nationale dans la nouvelle forme poétique. Si nous considérons que dans d'autres pays, en France par exemple, qui ont eu cependant une poésie héroïque florissante, le théâtre s'est développé en dehors de la tradition épique, nous serons surpris de voir se produire, à une distance de vingt siècles, dans la litttérature grecque et dans l'espagnole, le même phénomène de la transformation de l'épopée en drame.

A nous en tenir aux déclarations de Lope sur la part qu'il a prise à la réforme du théâtre, cette part aurait été minime. Il a accepté la comédie, nous assure-t-il, telle que l'avaient faite les poètes qui flattaient le goût public ; il ne s'est résigné qu'avec remords à adopter une forme dramatique vicieuse, contraire aux règles reçues en Italie et en France, et il a écrit ses comédies uniquement pour mériter la faveur du vulgaire à qui cette forme plaisait. Mais il ne faut pas faire fond sur ces déclarations. Non seulement Lope a commis pour son propre compte les infractions aux règles de l'art où se complaisait la nouvelle école, mais il les a aggravées résolument. C'est ainsi que la disposition du sujet en manière de chronique à forme dramatique, telle que ses prédécesseurs l'avaient pratiquée, Lope, comme nous venons de le voir, la fit sienne en l'exagérant. Il fut obligé, ce faisant, de violer ouvertement la règle des unités de temps et de lieu, et il eut soin de s'en excuser, notamment dans l'*Étranger dans sa propre patrie* où il a écrit : « Que les étrangers veuillent bien remarquer que la comédie en Espagne

ne suit point les règles, et que je n'ai fait que me conformer aux errements de mes prédécesseurs, sans oser observer les préceptes de l'art véritable. » On aurait tort du reste de croire que ces paroles témoignent d'un respect véritable pour les règles, elles trahissent bien plutôt la préoccupation des censures que les savants étrangers auraient pu diriger contre Lope pour les avoir transgressées. Ne craignons pas de le répéter : non seulement Lope de Voga se préoccupa des goûts du public, mais il lui accorda beaucoup plus que celui-ci n'était accoutumé à recevoir.

Curieuse contradiction ! Cueva, dont les convictions romantiques étaient inébranlables, n'eut ni l'habileté ni la force nécessaires pour les imposer, tandis que Lope, dont les idées hésitantes étaient plutôt classiques, employa son génie créateur à faire triompher ces idées de Cueva que, pour son propre compte, il n'osait avouer.

Lorsque Lope parut, Cueva, « qui n'aimait point les poètes », se tut, en dissimulant mal sa mauvaise humeur contre celui qui l'éclipsait. Cervantes se retira, lui aussi ; mais comme il avait l'âme plus noble, il se déclara du moins très satisfait de voir Lope « prendre le sceptre de la monarchie dramatique ». Lope sut trouver la forme de comédie la mieux faite pour le goût national ; son activité, son génie surent l'imposer à tous ceux qui essayaient des formes nouvelles. Il fixa le type et la norme auxquels pouvaient recourir sûrement les génies de second ordre, sans se dépenser dorénavant en tentatives divergentes, et ainsi, au lieu de l'éparpillement antérieur, le théâtre espagnol connut

désormais et imposa à ses sectateurs une forte unité de goût et d'orientation.

Toute une école se groupe autour de Lope de Vega. Madrid devint le foyer de l'activité dramatique en Espagne, et ce foyer absorba le groupe important des dramaturges valenciens. L'étroite amitié qui unit le madrilène Lope de Vega et le valencien Guillén de Castro symbolise admirablement cette fusion des deux centres en un seul.

Dans la série des tentatives qui ont été faites en Espagne pour adapter au théâtre le *romancero* et les chroniques, le gentilhomme valencien Don Guillén de Castro occupe une place éminente : il suffit, pour la lui assurer, qu'il ait écrit les *Exploits de jeunesse du Cid*, œuvre capitale en ce genre. Il a, d'ailleurs, puisé à bien des reprises dans le trésor poétique de l'Espagne. La pièce intitulé *les Prouesses du Cid* ou *le Siège de Zamora,* a pour fondement toute une suite de romances. Les romances carolingiens lui ont inspiré *la Naissance de Montésinos* et *le Comte d'Irlos*. Le fameux romance du comte Alarcos a donné naissance à la comédie du même titre. Dans *Les lois se plient à la volonté des rois* il traite le sujet de l'un des romances les plus populaires aujourd'hui parmi les Juifs d'Orient, celui du mari infortuné Jean Lorenzo de Portugal. Dans la *Tragédie par jalousie* il obtient un effet dramatique en faisant chanter en scène le romance de l'apparition de l'épouse défunte.

Les Exploits de jeunesse du Cid, ai-je dit, sont l'œuvre capitale du genre qui nous occupe, et ils méritent

ce titre pour plusieurs raisons : en premier lieu Castro, pour la composer, a mis à profit un très grand nombre de romances ; puis malgré leur nombre il a su leur donner, en les réunissant, une réelle unité et une grande valeur dramatique ; enfin grâce à sa pièce, bientôt imitée par Corneille, il a assuré au sujet qu'il avait choisi une diffusion universelle. Certes il y a beaucoup de comédies espagnoles inspirées par un ou plusieurs romances, mais *les Exploits de jeunesse* et *les Prouesses* l'emportent sur toutes les autres, parce qu'elles sont à proprement parler le *romancero* du Cid mis en action. Nous pourrions les définir non plus une chronique dramatisée, mais le *romancero* dramatisé. Quand un romance ne se plie pas bien au dialogue, Castro lui laisse sa forme narrative et le met tel quel dans la bouche d'un personnage, qui est censé nous faire le récit d'une aventure survenue dans les coulisses. Le goût pour les romances en arrive à produire chez notre poète des invraisemblances curieuses. M. Ernest Mérimée[1] a exposé avec clarté le procédé choquant dont se sert le poète pour ne pas perdre sur la scène des vers narratifs qu'il veut à toute force, parce qu'ils sont très connus et populaires, coudre à la trame de son œuvre. Un exemple suffira : lorsqu'à l'acte deuxième Chimène vient demander justice au roi contre Rodrigue, un romance se présentait à la mémoire de tous.

Pour pouvoir le citer, Guillén de Castro imagine que l'écuyer qui introduit Chimène commence à réciter le début du romance « Le roi est assis sur son

1. Dans son édition de la *Première partie des Mocedades del Cid*, Toulouse, 1890, p. XCIX.

siège à dossier... » La citation est si déplacée, si naïve que l'auteur le remarque lui-même, car il prête à Chimène cette réflexion comique : « Pour me jeter à ses pieds, qu'importe qu'il soit assis ? » Sur ce, Diego Lainez l'interrompt, pour placer à son tour ce récitatif, qui est la continuation du romance : « Vêtus de longs vêtements de deuil, les écuyers de Chimène, fille du comte Lozano, sont entrés quatre par quatre ; tous les yeux sont fixés sur elle ; la cour demeure attentive, et pour dire ses plaintes, elle s'agenouille sur les degrés du trône. » Cette des cription achevée, Chimène reprend, pour son propre compte, la suite du romance. Castro n'a fait que découper ce dernier pour en placer les diverses parties dans la bouche de ses personnages. »

Comme l'on voit, Guillén de Castro ne voulait rien perdre des détails transmis par la tradition. Aussi les *Exploits de jeunesse,* comme les *Prouesses du Cid,* sont-ils une longue série d'événements présentés en scènes successives, sans que à première vue il y ait entre elles d'autre unité que celle des personnages. Par exemple, la première scène des *Exploits de jeunesse* nous montre, devant l'autel de Saint-Jacques, le roi Don Fernand qui arme chevalier le Cid et lui ceint sa propre épée. A ses côtés, l'infante Urraca chausse l'éperon au nouveau chevalier, et admire sa fière mine, ce qui excite la jalousie dans le cœur de Chimène. Suit un second tableau, entièrement distinct du précédent. C'est le conseil du roi : les Grands délibèrent pour savoir qui sera précepteur du prince Don Sanche. La discussion de cette affaire d'État s'échauffe, et le

comte Lozano soufflette le vieux père du Cid. Le roi irrité fait arrêter le comte, mais les assistants s'interposent. La troisième scène nous représente la maison du Cid, où le vieillard pleure l'affront du soufflet et éprouve ses fils en leur serrant la main, comme dans le romance. Le quatrième tableau nous montre l'infante Urraca et Chimène accoudées à une fenêtre : elles se rappellent la fière prestance du nouveau chevalier ; sous leurs yeux passe le comte Lozano qui témoigne son dédain pour le Cid. Ce dernier sent défaillir son courage en voyant Chimène à la fenêtre. Mais alors apparaît son père déshonoré, et ses regards inspirent au jeune héros la colère nécessaire pour qu'il tue le comte à ce même endroit, sans se soucier des cris de Chimène. Ainsi de suite dans le reste de la pièce : nous voyons se succéder non seulement des scènes de l'action principale, mais encore des scènes épisodiques, telles que une leçon d'escrime donnée au prince Don Sanche, ou le miracle du lépreux, secouru par Rodrigue. La pièce, composée de tableaux juxtaposés, rappelle ces admirables retables gothiques, surchargés de figures réparties en différents compartiments, et qui représentent une série de sujets tirés de toute la vie du Christ, depuis la naissance jusqu'au crucifiement et à la résurrection. Guillén de Castro, semblable en cela aux autres dramaturges de son époque, nous offre dans ses comédies biographiques sur le Cid, un véritable retable historique. La plupart des comédies fondées sur l'histoire ne sont pas autre chose. Le spectateur qui assiste à leur représentation, est dans le même cas que le lecteur qui parcourt la suite des chapitres d'un ro-

man ou d'une histoire : l'un et l'autre voyent se dérou ler la succession des événements, quelque longue qu'elle soit, mais ils perdent de vue l'unité de l'action.

Il n'en va pas autrement des *Prouesses du Cid,* mais les *Exploits de jeunesse* leur sont évidemment supérieurs, comme ils le sont à beaucoup d'autres drames à forme de chronique. Dans les *Exploits de jeunesse* les divers tableaux dont la suite constitue l'action, reçoivent leur unité de l'amour du Cid et de Chimène, auquel ils se rattachent tous. L'originalité de Castro sur ce point ressort clairement par la comparaison avec ses prédécesseurs. En effet, la comédie antérieure à Lope que nous avons déjà mentionnée, *la Seconde partie des Exploits du Cid,* nous présente le mariage du héros comme un épisode entre beaucoup d'autres, sans lui attribuer une importance spéciale, sans modifier en rien la tradition. Et d'autre part, dans cette même pièce, nous voyons le Cid aimé dès le début par l'infante Urraca, mais non par Chimène, qui montre envers lui une complète indifférence jusqu'à la scène de l'affront ; ce n'est qu'ensuite qu'elle l'aime grâce à l'intervention de l'infante ; et, une fois éprise de lui, elle lui pardonne et elle l'accepte quand le roi le lui propose comme mari. A cette trame romanesque manquait la vie dramatique. Guillén de Castro a mis en première ligne les amours du Cid et de Chimène, et il en a fait le centre de l'action. Il a même supposé que cette passion réciproque de l'un pour l'autre existait antérieurement à la scène de l'affront, et peut-être a-t-il emprunté l'idée de cette supposition à l'*Histoire générale de l'Espagne,* du Père Mariana, où il est dit

que Chimène, au moment où elle a eu recours au roi contre le Cid, « était déjà éprise de ses qualités ». Le drame dès lors tourne tout entier autour du conflit qui se produit entre l'amour et la vengeance. Et le mérite de Castro est bien moins d'avoir rattaché toute la pièce à ce conflit que d'avoir eu, le premier de tous, l'idée de l'instituer. Il a su lire avec bien plus de pénétration que ses émules les vieux romances qui retraçaient l'histoire du Cid et de Chimène et il en a fait jaillir, en mettant aux prises la passion et le devoir, une source de poésie inaperçue avant lui, en même temps qu'il donnait une valeur dramatique exceptionnelle à l'amour offensée de Chimène et à l'amour malheureux de l'infante.

Sans doute, d'autres drames à forme de chronique ont trouvé parfois un principe d'unité, mais ils l'ont trouvé comme par hasard, sans que leur auteur s'y soit efforcé. Guillén de Castro au contraire s'est préoccupé avant tout de réaliser dans sa pièce cette unité d'action, et il en a été récompensé parce que, tout en la cherchant, il lui est venu d'heureuses inspirations. C'est ainsi qu'il a réussi à relier à l'action principale certains épisodes légendaires qui n'avaient jusque là aucun rapport avec le mariage du héros. Tel est le cas du duel que soutient le Cid contre Martín González, l'un champion du roi de Castille, l'autre champion du roi d'Aragon, pour décider auquel des deux royaumes appartiendra la ville de Calahorra. Par une ingénieuse fiction Guillén de Castro suppose que Chimène, pour mettre sa réputation à l'abri et cacher un amour que l'on devine malgré elle, promet une récompense à qui

lui rapportera la tête du Cid. Aussi le champion aragonais, Martín González, devenu amoureux de Chimène, espère-t-il trancher la tête du Cid, et obtenir ainsi et Calahorra et la main de Chimène. De même, la victoire du Cid sur cinq rois maures n'est chez G. de Castro qu'une conséquence de l'exil imposé au Cid à la suite de la mort du comte Lozano.

Ce travail de cohésion l'auteur l'entreprend pour les caractères comme pour les épisodes. La fierté insolente que la tradition avait prêtée au prince Sanche, sert dans la comédie à délivrer Don Diègue, emprisonné après la mort de Lozano. La hardiesse provocante prêtée par les jongleurs à l'infante Urraca explique que cette dernière, jalouse de Chimène, se montre une rivale insinuante et audacieuse. Elle rend possible, sans nuire au noble caractère du Cid, cet amour de l'infante imaginée par le *romancero* et dont le développement est une des beautés de la comédie, puisqu'il rehausse le prestige du héros, ainsi que l'ont remarqué Napoléon et Schlegel. C'était dans un dessein analogue, mais sans le précieux appui de la tradition, qu'Hartzenbusch a imaginé que le Cid fût aimé en secret et sans espoir par la reine Alberte, veuve de Don Sanche de Zamora. Corneille eut donc raison, dans le remaniement français des *Exploits de jeunesse,* de conserver l'amour de l'infante, qu'on lui a tant reproché. Seulement Guillén de Castro avait toute liberté pour porter intégralement à la scène le *romancero* du Cid, car l'indépendance du théâtre espagnol lui laissait les coudées franches, tandis que Corneille, en reproduisant cet amour de l'infante et plusieurs autres épisodes de son

modèle, a violé les inflexibles bienséances de la tragédie française, et s'est attiré des censures innombrables.

Nous n'essayerons pas, même en passant, de faire une fois de plus entre le poète français et le poète espagnol une comparaison, qui a suscité tant de discussions, depuis les contemporains eux-mêmes jusqu'à ce jour. Dans ces dernières années, le Hongrois Huszár a dirigé contre les Français le reproche de partialité ; il découvre ou croit découvrir partout des preuves de « l'exclusivisme du goût gaulois ». Brunetière, en revanche, a reproché à Huszár de manquer d'équité, et M. Martinenche refuse le périlleux honneur que lui fait l'écrivain hongrois en lui reconnaissant plus d'impartialité qu'au reste de ses compatriotes. Tout cela, pour le moment, est sans intérêt pour nous : rappelons seulement que la querelle du Cid français a fourni à Corneille l'occasion de citer deux romances, et ç'a été la première fois où l'on ait cité hors d'Espagne le *romancero,* qui commença alors à être connu en Europe. Ajoutons que cette querelle accuse bien les caractères différents des deux théâtres français et espagnol. Les règles de l'art théâtral, c'est-à-dire celles établies par les commentateurs d'Aristote et d'Horace, passaient pour aussi vraies aux yeux de Lope qu'à ceux de Corneille : la différence, c'est que Lope préféra plaire au public plutôt qu'aux faiseurs de préceptes, tandis que Corneille abdiquait devant ceux-ci ses propres sentiments. Souvent Corneille a gémi de la rigueur des trois unités, mais il les a observées avec soumission, il leur a sacrifié parfois la grandeur de ses conceptions. C'est à cause d'elles qu'il a multiplié

et pressé les événements dans le Cid pour les faire tenir en vingt-quatre heures, aimant mieux faire violence aux lois de la nature que violer celles des législateurs du Parnasse. C'est à cause de la règle de l'unité de temps que par un anachronisme conscient il a fait résider à Séville la cour de Fernand Ier, et encore Voltaire le chicane-t-il sur un « hier » qui s'échappe des lèvres de l'infante et qui indique qu'une nuit s'est écoulée depuis le début de l'action.

Il est triste de voir un si grand talent soumis à une servitude aussi rigoureuse que volontaire. Scudéry et d'autres critiques de la même époque se sont rendu compte que les nombreuses péripéties du *Cid* de Corneille étaient trop précipitées ; ils ont reconnu que l'empressement avec lequel Chimène consent à épouser le meurtrier de son père, fait d'elle en quelque sorte une parricide ; mais ils n'ont pas eu l'idée que ces défauts naissaient de l'application de leur règle des trois unités ; non, ils ont préféré déclarer que le sujet du Cid « choque les principales règles dramatiques », et qu' « il ne vaut rien du tout ».

Une telle déclaration fait mieux apprécier le talent dramatique de Guillén de Castro, car de divers romances, débordants de vie à coup sûr, mais empreints encore de la rudesse médiévale, il a su tirer une pièce que Voltaire a appelée la première tragédie véritable de l'Europe moderne, une pièce « qui fit verser des larmes » à une époque où « on n'avait point su encore parler au cœur chez aucune nation ». La France avait détourné les yeux avec dédain de la littérature médiévale, qui lui paraissait grossière et pauvre ; l'Es-

pagne au contraire ne cessa pas de pratiquer cette littérature primitive et elle sut y découvrir les beautés secrètes qui allaient lui permettre de s'élever jusqu'à constituer un art classique. Bientôt la France à son tour fut appelée à connaître le Moyen-Age et ses grandeurs cachées, et elle les connut d'abord par les révélations timides de Voltaire ; du moins elle était familière depuis plus d'un siècle avec le Moyen-Age espagnol grâce au *Cid,* de Corneille, dont le succès ne subit pas d'éclipse malgré les aigres censures qu'il provoqua.

Ces censures permettent de mesurer plus exactement le mérite et l'audace des créateurs du théâtre espagnol. Ce ne fut point par une improvisation plus ou moins heureuse mais par une réaction persistante, parfois difficile, contre les prétendus principes aristotéliques, qu'ils ont fait vivre la *comédie* espagnole, qui est la manifestation romantique la plus géniale des littératures modernes et qui n'a d'équivalent que dans le théâtre anglais, grâce au génie incomparable de Shakespeare.

La comédie de Guillén de Castro fut appréciée en Espagne avant que Corneille l'eût rendue célèbre au dehors. M. Menéndez y Pelayo suppose avec raison que Lopé de Vega, cordialement lié avec Castro, n'a pas voulu mettre à la scène la légende du Cid pour ne pas instituer d'émulation entre eux. S'il a traité un sujet voisin dans *les Créneaux de Toro*, ce fut en laissant de côté l'essentiel de la légende et en dédiant son œuvre à Castro lui-même pour éloigner tout soupçon de rivalité.

Lope de Vega, pour sa part, a détourné beaucoup

de ses contemporains de traiter certains sujets qu'il paraissait avoir épuisés. C'est ainsi que le disciple favori de Lope de Vega, Jean Pérez de Montalbán, qu'il aimait comme un fils, n'a écrit aucune comédie directement fondée sur les romances. L'une de ses pièces, *le Courage poursuivi,* traite de la légende du comte d'Alarcos, en s'inspirant non du romance original, mais d'une comédie de Lope, *le Destin pitoyable.* Toutefois, s'il en fut ainsi d'un poète, si inféodé aux goûts du maître que Quevedo l'appelait en termes mordants et cruels « un fragment de Lope de Vega », l'abandon du *romancero* ne fut point général ; loin de là. Ce qui est vrai, c'est que désormais peu d'auteurs rivalisèrent avec Lope et avec Castro dans l'utilisation dramatique des romances héroïques : presque tous laissèrent de côté les romances héroïques pour se servir des romances romanesques. Tel fut le cas de Luís Vélez de Guevara, le disciple de Lope qui lui ressemble le plus. S'il ne met pas à la scène Bernard, ni les comtes de Castille, ni le Cid, il ne s'en inspire pas moins de très près du *romancero,* surtout dans *Régner après la mort* et dans *les Fils de la Barbuda.* Il a écrit en outre trois comédies intéressantes fondées sur des romances : *le Comte Don Pèdre Vélez, la Montagnarde de la Vera*, et *le Prince vigneron.* Vélez de Guevara, si célèbre par son roman *le Diable boîteux,* est encore mal connu comme dramaturge ; qu'il suffise de dire qu'une comédie aussi importante que *la Montagnarde de la Vera,* est encore inédite ; il n'en est que plus nécessaire d'en toucher ici deux mots.

Reproduisant avec fidélité le personnage dépeint par

un romance qui se chante encore partout en Espagne, la montagnarde, que Vélez met en scène, est une femme du peuple, vigoureuse et experte chasseresse. Trompée par un capitaine, elle veut se venger de lui sur tous les hommes qui traversent la montagne ; elle leur offre sa cabane, et les tue. Elle réussit de la sorte à châtier celui qui l'a trompée, mais elle-même est poursuivie et percée de flèches par la Sainte Hermandad. Vélez écrivit cette comédie en 1603, pour que la plus célèbre actrice de l'époque, Joséphine Vaca, y fit valoir sa fière beauté, l'arquebuse à l'épaule. Pour cette même actrice Lope avait déjà écrit *la Jeunesse de Roland* « en hommage à sa gaillarde allure sous le déguisement masculin », et ce fut elle sans doute qu'il chargea de jouer une comédie, *la Montagnarde de la Vera,* dont le sujet et le titre sont identiques à la pièce de Vélez de Guevara. De la sorte le maître et l'élève se rencontraient sur le même terrain ; et il est curieux qu'en comparant l'œuvre de l'un à celle de l'autre, force nous soit de donner la préférence au disciple, parce qu'il a mieux compris et exprimé la tradition populaire. Lope de Vega, quoiqu'il ait été le premier à porter à la scène ce romance de la montagnarde, l'a altéré avec beaucoup de vulgarité : sa montagnarde n'est qu'une fausse montagnarde, et l'action, surchargée de péripéties et de jalousies, finit par un pardon et par un mariage. En cela, Lope, malgré son sens délicat de la poésie populaire, malgré son génie poétique, a cédé à une de ses tendances les plus fâcheuses : il n'aimait point les dénouements malheureux, il tâchait de les adoucir et

finissait volontiers sur une note gaie. Ainsi a-t-il fait, par exemple, dans *le Destin pitoyable,* et dans *le Plus galant Portugais,* deux pièces où il a modifié dans un sens optimiste le romance du comte Alarcos et celui de la duchesse de Bragance.

Une autre comédie de Vélez que nous venons de citer, *le Prince vigneron,* est plus intéressante encore au point de vue du *romancero,* car elle repose sur un romance que nous ne connaissons en fragments que par cette comédie et par une autre de 1610, écrite par Augustin de Castellanos sous le titre de *Tandis que je taille la vigne.* Dans l'une et dans l'autre est cité le singulier romance qui raconte l'histoire de deux nobles amants changés en paysans à la suite d'aventures amoureuses ; et il convient d'en retenir le dialogue suivant entre l'amant et l'amante :

« Tandis que je taille la vigne [dit l'amant], ô ma vie, faites les fagots de sarment. — Ne l'exigez pas, ô ma vie, ne l'exigez pas, mon amour, car j'ai les mains blanches et le soleil me les brûlera. Apportez-moi plutôt l'or et la soie ; je vous broderai un étendard tel qu'il n'y en aura pas de plus précieux parmi les Mores ni parmi les chrétiens [1]. »

C'est ce riche étendard qui sert au prince, dans les deux comédies, à reconquérir ses domaines. Je ne retrouve point ce romance parmi les anciens romances

1. Mientras yo podo las viñas, — vida, sarmentadlas vos.
— No me lo mandéis, mi vida, — no me lo mandéis, mi amor,
Que tengo las manos blancas — y me las quemará el sol.
Traedme vos oro y seda — y labraros he un pendón,
Que entre moros y cristianos — no hubiese cosa mejor.

espagnols : je n'en connais que deux versions modernes, chez les juifs espagnols de Tanger et chez ceux d'Andrinople. Voilà comment d'obscures chansons populaires du Maroc ou de la Turquie viennent servir de commentaire à des comédies des premières années du XVIIe siècle et nous révèlent ce même roman ce qui a inspiré un jour l'auteur du *Diable boîteux* et qui était jusqu'ici absolument ignoré. Et voilà aussi comment le théâtre espagnol, en dehors de son mérite esthétique, a encore, au point de vue philologique, celui d'être un indispensable complément du *romancero*.

Les collections imprimées dans la seconde moitié du XVIe siècle recueillirent presque tous les romances héroïques, mais une faible partie seulement des romances romanesques. C'est au théâtre surtout qu'il faut chercher ces derniers, parce que à l'époque où l'on se préoccupa de les conserver, le théâtre avait remplacé dans la faveur du public les anciennes collections passées de mode. Avouons d'ailleurs que cette recherche a été jusqu'ici insuffisamment faite.

On retrouve chez d'autres dramaturges du début du XVIIe siècle cette même abondance d'éléments traditionnels que nous avons signalée chez Lope de Vega, Guillén de Castro et Vélez de Guevara. Je ne citerai ici, parce qu'elle est inédite et oubliée, que la *Comédie fameuse de la Zarzuela* [1], du licencié Reyes Mejía de la Cerda, terminée en 1601 ; l'action en est fondée sur une pastourelle, ou *serranilla,* oubliée dans les recueils

1. La *Zarzuela,* c'est, dans le cas présent, une auberge connue sous ce nom au XVIe et au XVIIe siècles, et située sur la route de Tolède à Ciudad-Real, dans les montagnes appelées *la Sierra Calderina.*

anciens, et qui a été aussi mise à profit par Lope de Vega dans sa comédie du *Soleil arrêté.*

Les pièces religieuses, ou *autos sacramentales,* méritent à leur tour une mention, car ils ont été dans les premières années du XVIIe siècle en rapport intime avec le *romancero*. Tandis que les *autos* les plus anciens plaçaient presque toujours les romances dans la bouche du personnage comique ou *bobo,* ceux du XVIIe les incorporent à l'action en les interprétant dans un sens religieux. Ainsi fait Lope dans l'*Auberge de la Zarzuela,* dans *la Folie pour l'honneur* et dans d'autres pièces ; et le chanoine Valdivielso n'en use pas autrement dans *la Montagnarde de Plasencia* ou dans *le Manant dans son coin,* où il paraphrase le romance de Gaifer. Il est curieux de voir dans ces *autos* le *romancero* se rencontrer avec la Bible et fournir aux auteurs des situations et des thèmes pour l'édification morale des spectateurs.

La grande popularité des romances amena leur ruine. Il y avait déjà longtemps que, hors du théâtre, des poètes, qui étaient de purs artistes sans attache avec le peuple, composaient sur nouveaux frais des romances de leur invention ; ils firent tant et si bien que, au théâtre comme ailleurs, le romance ancien et traditionnel céda la place au romance artistique et artificiel. Déjà des poètes de l'école de Lope avaient accueilli dans leurs comédies des romances artistiques : Guillén de Castro en insère un de cette catégorie dans les *Exploits de jeunesse du Cid,* et Vélez de Guevara construit sur un autre romance de même origine toute

une pièce dont le titre est précisément fourni par le premier vers du romance : *Si on a tué votre cheval, roi, montez sur le mien.*

L'épuisement du romance traditionnel est surtout frappant chez un poète qui est d'ailleurs, au même titre que Lope, de tout premier ordre. Tirso de Molina, plus jeune seulement de dix ans, n'écrivit aucune comédie inspirée par les romances et, quoique les situations développées dans plusieurs de ses pièces s'y prêtassent, il n'en insère non plus aucun. Parfois il cite un vers isolé des plus fameux romances et toujours il le place sur les lèvres du bouffon ou *gracioso*. Dans plus de quatre-vingt comédies de lui actuellement publiées, je n'ai point trouvé plus de trente allusions de ce genre. A côté de romances populaires, il en cite d'artistiques, comme celui de *Prends garde, Zaide, car je t'avertis...* et encore celui de *Le corps prisonnier à Sansueña*. Si dans *Qui parla, paya* l'on chante un romance, c'est un romance artistique de Góngora, celui qui commence par : *Dans un abri pastoral,* et qui est emprunté au *Roland furieux*.

D'autres romances de Góngora eurent la chance de devenir célèbres au théâtre ; les romances morisques de l'*Espagnol d'Oran* inspirèrent à Cubillo une comédie qui a pour titre le premier vers de l'un de ces romances : *Parmi les chevaux échappés,* et bientôt après le juif espagnol Don Michel de Barrios fit imprimer à Bruxelles, en 1665, une autre comédie intitulée l'*Espagnol d'Oran*.

Calderón représente le triomphe du romance artistique au théâtre. Il ne cite même plus les romances

anciens, mais il insère dans *le Prince constant* le même romance de Góngora déjà mis à profit par Cubillo. Le sentiment de l'art populaire avait tout à fait disparu dans ce temps-là : Calderón qui a donné dans toutes ses pièces une si grande importance à l'élément musical, lui dont le talent a pu après deux siècles révolus féconder, pour écrire *Tristan,* le puissant génie de Richard Wagner, il ne goûtait plus cette saveur indéfinissable des chants populaires, frères cependant, sous certains aspects, des symboliques conceptions où il se plaisait. Quant aux contemporains de Calderón, lorsqu'ils reprenaient les comédies de l'époque antérieure, ils s'appliquaient à en éliminer tout l'élément populaire. Matos Fragoso, lorsqu'il remit à la scène *le Manant dans son coin* de Lope de Vega, en a supprimé les chants populaires que le maître s'était plu à y réunir [1]; il les a remplacés par des couplets dus à des poètes de métier. Cubillo, transposant sous le titre de *les Exploits de Bernard del Carpio* la pièce de Lope *le Mariage après la mort,* en a ôté tous les romances que Lope y avait insérés.

Le *romancero* vécut au théâtre environ un demi siècle, de 1580 à 1620, d'abord sous son aspect héroïque, puis sous la forme romanesque, enfin comme élément comique. Quand il eut rempli sa mission d'orienter et de féconder le théâtre national, il se retira et vécut obscurément dans les dernières classes de la société. Mais l'impulsion donnée survécut à travers les

1. *A caza va el caballero,* puis *Por el montecico sola,* ou encore *Deja as avellanicas, moro.*

siècles. Les sujets empruntés au Moyen-Age, même violemment amputés des romances, continuèrent au théâtre dans une foule de remaniements. Les poètes qui succédèrent immédiatement à Lope, tels que le grenadin Cubillo de Aragon à partir de 1630, et le Portugais Matos Fragoso vers 1650, le Castillan Diamante vers 1660, et bien d'autres, adaptèrent les comédies héroïques de l'époque antérieure au goût nouveau. Dans ces remaniements, ils rattachent plus logiquement les épisodes au sujet; ils adaptent les mobiles des actions aux scrupules d'un sens moral plus méticuleux : ils bannissent de la fiction toute trace d'archaïsme : ils effacent tout reste de costumes barbares ; en somme, ils régularisent l'action, mais au dépens du caractère épique : d'héroïques, les comédies deviennent romanesques, et n'ont plus aucun lien avec la tradition. Ces arrangements, le plus souvent véritables profanations ou tout au moins enfantillages, eurent du moins un bon résultat : ils prolongèrent la vie des vieilles légendes, en les accommodant aux idées et à la psychologie modernes, en les conduisant, à travers la sèche platitude du XVIIIe siècle, jusqu'à une époque mieux faite pour la poésie, celle du romantisme. Les comédies du siècle d'or refondues par Cubillo, et relatives par exemple à la légende des Infants de Lara, comme *la Foudre d'Andalousie*, ou à la légende de Bernard del Carpio, comme *le Comte de Saldaña*, continuèrent à se représenter jusqu'au premier tiers du XIXe siècle. Bien plus, *le Traître envers sa famille*, de Matos Fragoso, se représente encore dans les théâtres populaires des villages d'Espagne. Enfin (et

ceci montre l'influence bienfaisante de ces mauvais remaniements) n'oublions pas que le premier chef-d'œuvre de la révolution romantique, *le Bâtard More* du duc de Rivas, procède principalement de ce *Traître envers sa famille,* de Matos Fragoso.

CHAPITRE VII

LA MATIÈRE ÉPIQUE DANS LA POÉSIE MODERNE

La décadence de l'art dramatique en Espagne coïncida avec l'invasion du classicisme français ; et l'on accepta d'autant mieux les fameuses « règles », qui passaient en France pour être au-dessus de toute discussion, que l'on n'avait désormais aucun chef-d'œuvre à leur opposer. Sans doute la masse ignorante donnait encore toutes ses préférences au théâtre national et à ses créations indisciplinées, mais comme il n'y avait plus de grand poète pour soutenir de son talent les traditions de l'école purement espagnole, les théoriciens et les érudits qui par le manque de génies originaux avaient usurpé le premier rang, se trouvèrent sans défense contre le prestige que les idées françaises exerçaient en Espagne depuis l'avènement des Bourbons. Car — ne l'oublions pas — c'est par l'implantation d'une dynastie française, que s'ouvre pour l'Espagne le XVIIIe siècle, pendant lequel l'Europe entière a pensé et même s'est exprimée en français.

La tragédie française remportait donc sur la comédie espagnole une victoire complète ; elle lui imposait

cinq actes au lieu de trois ; elle lui imposait le respect des trois unités et la vraisemblance ; elle lui imposait enfin tout un ensemble de bienséances et de règles qui étaient en opposition absolue avec le mélange des genres habituel dans le théâtre de la Péninsule. Bientôt tous les esprits qui se croyaient cultivés firent parade d'abhorrer le théâtre espagnol du siècle d'or, mais celui-ci conserva l'admiration fidèle du gros public. Cette opposition entre les goûts des lettrés et ceux de la masse illettrée éclata lorsque la tragédie à la française fit ses débuts sur la scène espagnole ; en vain avait-elle été puiser ses sujets dans les légendes nationales ou les traditions historiques, elle n'en connut pas moins des désastres retentissants : la *Hormesinda,* de Nicolas de Moratín, ne supporta que six fois l'épreuve de la représentation (1770) ; le *Sanche García,* de Cadalso, cinq fois seulement ; encore la salle était-elle presque vide, tandis qu'on faisait la queue à la porte des théâtres où Raymond de la Cruz dans une saynète prestement enlevée peignait sur le vif les mœurs du Madrid de ce temps.

Devant l'insuccès de ces tentatives on imagina, conformément aux idées autoritaires de l'époque, d'imposer le goût français par un édit royal, qui mettait en interdit les œuvres dramatiques du XVIIe siècle et leur en substituait d'autres taillées sur le patron français. Dans cette persécution dirigée contre l'art national Leandre de Moratín, un des plus illustres partisans des doctrines françaises, fit preuve d'un zèle ardent. Se souvenant de l'échec pitoyable de l'*Hormesinda* de son père, et avec toute l'ardeur de ses trente-

deux ans, il demande en 1792 au gouvernement de Godoy de le nommer directeur des théâtres d'Espagne avec des pouvoirs illimités. Par bonheur, sa demande fut jugée excessive. On n'en institua pas moins en 1799, une commission pour la réforme du théâtre, et on donna à cette commission, dont Moratín était membre, une autorité absolue sur les troupes d'acteurs et leur répertoire. En vain ceux-ci essayèrent-ils de s'opposer à cette tyrannie par une grève. On les mata par un édit royal, où perçait le mécontentement de Sa Majesté contre certaines actrices peu respectueuses des vues de la commission, et où les mécontents n'étaient traités de rien moins que de conspirateurs contre les entreprises de l'État. En fin de compte la volonté despotique des réformateurs triompha. Un nouvel édit royal, rendu en 1800 sur la proposition de la commission, fit connaître une liste de 600 comédies dont la représentation était désormais prohibée dans tous les théâtres du royaume, et parmi elles se trouvaient des pièces comme *la Vie est un songe, le Magicien prodigieux* ainsi que la plupart des autres pièces de Calderón, *le Convive de pierre, la Sagesse chez la femme,* de Tirso de Molina, et bien d'autres chefs-d'œuvre de l'art dramatique de jadis, que la commission jugeait tout simplement exécrables. Cette mise à l'index fut particulièrement rigoureuse en ce qui concerne les « comédies nommées héroïques » : la commission les déclara en bloc inacceptables, car si « le grand Pierre Corneille a cultivé le genre de la comédie héroïque, s'il est sorti de l'ordinaire dans les dispositions et les changements scéniques, ce fut par suite d'une conta-

gion dont il a ressenti les effets pour avoir trop étudié et apprécié les dramaturges espagnols[1] ». Il faut noter que Moratín, quoi qu'il eût séjourné à Londres, était incapable de comprendre Shakespeare : que l'on juge par là de l'état d'esprit des autres commissaires, qui lui étaient inférieurs sous tous les rapports. Ces mesures mesquines et vexatoires n'atteignirent pas l'objet que la commission poursuivait et qui était d'initier le public au goût français ; le public se déroba à cette initiation. Le gouvernement en fut réduit à solder sur les caisses publiques les frais des représentations jusqu'au jour où, lassé enfin de cette lutte sans issue, il se résigna à dissoudre la commission. Celle-ci, après deux ans et deux mois de pouvoir, n'avait pas obtenu d'autre résultat que de vider les théâtres de spectateurs, laissant les troupes à payer et un déficit de plusieurs milliers d'écus.

Le théâtre traditionnel gagna peu de chose à la suppression de cette tyrannie officielle. La nouvelle école disposait d'un auxiliaire bien autrement efficace que la commission, parce qu'il agissait non par la contrainte mais par le seul prestige de son art : c'était le grand acteur Isidore Maiquez. Après avoir affiné sa manière

1. Cette déclaration se trouve au début du *Nouveau Théâtre Espagnol*, collection fondée en 1800-1801 par ordre de Sa Majesté pour publier des œuvres dramatiques de la nouvelle école, susceptibles de servir de modèles. La première qui fut ainsi publiée, est une lamentable tragédie, intitulée *Gombela*, dont l'action se déroule à l'île de Ceylan. Son auteur, J. F. del Plano, sans doute pour éviter ces complications et cet appareil que la commission n'aimait pas, déclare sur un ton de supériorité que le seul vêtement permis dans sa pièce aux hommes et aux femmes sera une chemise unie ou ornée de dessins à fleurs : « le roi seul, affirme-t-il, pourra porter des chaussures ». Impossible assurément de simplifier davantage la mise en scène.

à Paris où il s'était mis à l'école de Talma, Maiquez, de retour en Espagne, y représenta avec une autorité incomparable des tragédies à la mode française, donnant à ce genre encore mal acclimaté l'appui de son adhésion et de son talent. L'influence de Maiquez se fit surtout sentir dans l'empressement avec lequel on adapta les vieux sujets épiques aux nouveaux usages dramatiques : c'est ainsi qu'une tragédie de Nicaise Alvarez Cienfuegos, *la Comtesse de Castille,* où il créa un rôle, reprenait le terrible sujet qui naguère encore avait échoué avec Cadalso et qui échoua une fois de plus. En 1803 Maiquez obtint que son propre médecin García Suelto traduisît en espagnol *le Cid* de Corneille, et il ne se lassa pas de le jouer pendant les années qui suivirent, tandis que, lorsque sa troupe représentait l'ancienne et populaire *Vie et mort du Cid et le noble Martin Pelaez,* le premier acteur, si applaudi dans les rôles d'Othello et de Brutus, dédaignait de prendre part à la représentation. Ce fut encore Maiquez qui résolut de faire disparaître de la scène *les Sept infants de Lara* que l'on jouait de son temps au théâtre de la Cruz, et les comédies écrites jadis sur le même sujet par Cubillo ou Matos Fragoso ; pour les remplacer il donna en 1818 la première représentation d'une insignifiante tragédie, intitulée *Gonzalve Bustos de Lara* et due à un certain Altés y Gurena.

Entre temps une ère s'ouvrit durant laquelle l'Espagne, accablée par le malheur, laissa péricliter aussi bien les traditions léguées par les écrivains du XVIIe siècle que les genres nouveaux importés récemment de France : ce fut l'époque de l'invasion française et de

l'absolutisme de Fernand VII. Pendant plus de vingt ans toute prospérité, matérielle ou intellectuelle, fut abolie dans la Péninsule : non seulement la vie publique, mais la littérature elle-même furent soumises à un régime où la surveillance était portée à un degré d'une incroyable puérilité. Lorsque Maiquez devait jouer le *Pelage* de Quintana, où en deux vers fameux il est parlé de « fonder une autre Espagne, une autre patrie, plus grande et plus heureuse que la première », les autorités doublaient le piquet de garde au théâtre par crainte de l'enthousiasme que ce passage débité par un tel artiste éveillait dans le public. Les vieilles légendes épiques elles-mêmes inspiraient des craintes à ce pouvoir soupçonneux : nous sommes à l'époque où un érudit, A. Durán, publiant un recueil de romances anciens, dut en exclure celui où le Cid s'écrie : « D'avoir baisé la main d'un roi, je ne me tiens pas pour honoré » ; le gouvernement, selon les propres paroles de Durán, « ne lui avait pas permis de le faire imprimer, ni de révéler la vraie raison de cette défense ». Quoi d'étonnant à la prostration des forces vives du pays, du moment que la sottise officielle en arrivait à un tel degré ?

Fernand VII, soutenu, quand il le fallait, par les cent mille fils de saint Louis accourus de France à son aide, renforçait sa tyrannie par tous les moyens que mettaient à sa disposition la censure, l'Inquisition et la torture. La masse des écrivains, bien assortis avec un tel roi, imitaient à leur manière la désinvolture de ses procédés ; ils prétendaient dissimuler leur manque de talent sous la pratique des règles du pseudo-classi-

cisme français et ils méprisaient la littérature nationale. Ils régnaient en maîtres sur l'Espagne, car les exécutions et la persécution politique tuaient dans le pays tout esprit d'indépendance, et décidaient une foule de patriotes distingués à se réfugier à l'étranger.

Or il advint à ces émigrés une aventure surprenante : ils virent se former puis s'étendre, en Angleterre et en Allemagne, un mouvement en faveur de cette littérature espagnole des siècles précédents, qui dans leur propre patrie était indignement méprisée. Dans ce retour vers le passé on s'attacha tout spécialement aux sujets héroïques : ils se prêtaient mieux à exprimer les idées nouvelles d'émancipation littéraire et on les jugeait aptes à réveiller dans chaque pays l'esprit national, qui trop longtemps endormi sortait partout de sa léthargie sous le choc des guerres napoléoniennes. Dès la première année du XIXe siècle, en Angleterre, le poète Robert Southey s'inspirait des légendes et des traditions épiques de l'Espagne pour écrire son *Garci Fernandez,* le *Roi Ramire, Rodrigue le dernier des Goths* ; il traduisait le *Poème* et la *Chronique* du Cid, l'*Amadis* et le *Palmerin,* et il reprochait aux Espagnols de méconnaître le plus ancien monument de leur littérature, tout en leur prédisant qu'ils ne produiraient aucune œuvre d'art digne de ce nom tant que leur goût ne se serait point assez épuré pour apprécier à toute sa valeur un poème comme celui *du Cid.* Bientôt Walter Scott, à son tour, dans son poème *la Vision de Don Rodrigue,* amalgamait les traditions épiques conservées par les romances du roi Rodrigue avec le souvenir des

glorieuses découvertes géographiques de l'Espagne et de la récente guerre dans la Péninsule.

A la même époque, en Allemagne, Herder, sous l'impulsion de son esprit largement humanitaire, sentit s'éveiller dans son âme, docile à toutes les suggestions de ce qu'il appelait « la voix des peuples », une sympathie profonde pour la poésie héroïco-populaire de l'Espagne ; son poème du *Cid* est une très heureuse adaptation des romances espagnols consacrés au héros ; il devint vite populaire et classique parmi les Allemands, sans que les traductions du *romancero* publiées postérieurement et beaucoup plus fidèles au texte original aient réussi à donner de la légende une interprétation aussi artistique. Ces traductions du *romancero,* et parmi elles quelques-unes étaient plutôt des imitations, furent l'œuvre de Grimm, de Depping, du fondateur de la philologie romane, Frédéric Diez, de Pandin et de plusieurs autres : elles constituent dans leur ensemble une réhabilitation des romances anciens.

En même temps les frères Schlegel proclamaient solennellement leur admiration pour le théâtre ancien de l'Espagne, et ils en proposaient les chefs-d'œuvre à la vénération et à l'étude de leurs contemporains. Ils ne se bornaient pas pour leur compte à lui rendre un culte platonique, ils prétendirent s'en inspirer dans leurs propres œuvres. C'est dans le riche arsenal poétique de l'Espagne que Frédéric Schlegel alla chercher l'étendard de la révolution romantique. Le 29 mai 1802, on représentait au théâtre de Weimar une tragédie de Frédéric Schlegel qui prétendait ouvrir de nouvelles voies à l'art dramatique et fonder le véri-

table théâtre allemand. Ce premier drame romantique était inspiré d'un romance espagnol, celui du *Comte Alarcos*. Le peuple de Weimar, hostile et surpris, commençait à éclater de rire, lorsque Gœthe, le tout-puissant Jupiter de la littérature, pris de colère et se levant de son fauteuil, imposa silence à tous les spectateurs. Il protégea la pièce contre les difficultés de la première représentation et lui permit d'arriver jusqu'aux controverses passionnées de la critique.

La France, où le romantisme était une importation d'Allemagne et d'Angleterre, commença, elle aussi, quoique plus tard, à considérer les légendes épiques de l'Espagne comme faisant partie intégrante du romantisme. Abel Hugo traduisit en 1822 une bonne partie du *romancero* espagnol, et surexcita le goût naturel de son frère Victor pour les choses d'Espagne. Victor Hugo dans son enfance avait habité Madrid où sa famille était venue à la suite de l'invasion française, et les souvenirs qu'il en rapporta exercèrent toujours sur lui une influence d'autant plus grande qu'ils remontaient plus loin dans la brume de son enfance. Très souvent il a fait dans ses œuvres étalage d'hispanisme. C'est ainsi qu'il a évoqué l'aqueduc de Ségovie et ses trois étages d'arcades, les palais seigneuriaux de Valladolid, l'Alhambra illuminé par la lune. Il se plaisait à prendre pour épigraphe de ses poésies des vers espagnols, fussent-ils insignifiants ou inintelligibles ; quelquefois même, avec une satisfaction puérile, il les faisait suivre d'observations grammaticales incohérentes, par lesquelles il s'imaginait prouver qu'il connaissait la langue espagnole.

L'invocation guerrière adressée par les Almogavars à leur épée : « Fer, éveille-toi » (*Hierro, despiértate*), sert d'épigraphe à l'une des *Orientales,* et le mot *hierro* fut le mot de ralliement des cinq cents écrivains de la jeune France, lorsque, vêtus pour la plupart de la cape espagnole, ils se mêlaient à la bataille de la première représentation d'*Hernani.*

Il est incontestable que les légendes épiques de l'Espagne n'ont point souvent été mises à profit par Victor Hugo. Pourtant le Cid n'en a pas moins laissé sa trace dans la *Légende des siècles,* et le romance de Mudarra le bâtard a inspiré une des meilleures *Orientales,* celle intitulée *Romance mauresque* (1828), tandis que dans *la Bataille perdue* on trouve des réminiscences d'un autre romance, relatif au roi Rodrigue.

La traduction du *romancero* due à Abel Hugo et où son frère Victor avait puisé le sujet de sa *Romance mauresque,* inspira à un autre initiateur du romantisme, Émile Deschamps, la ballade *le Retour du châtelain,* qui n'est que le romance de *l'Adultère châtiée,* et surtout le poème intitulé *Rodrigue dernier roi des Goths,* qui est l'œuvre capitale du poète, et qui reprend une fois de plus le fameux sujet déjà traité en Angleterre par Southey et Walter Scott.

Ce courant de rénovation de la vieille poésie espagnole n'atteignait pas encore l'Espagne, qui restait inerte sous l'oppression de l'absolutisme. Le classicisme français régnait en maître chez elle. Ce classicisme ne doit pas être seulement considéré comme la forme que la littérature prit sous la monarchie absolue de Fer-

nand VII, mais encore par la rigueur de ses règles et par les procédés autoritaires grâce auxquels il s'imposait, il représente en littérature *le règne de l'absolutisme*. Nulle part mieux qu'à l'Espagne ne s'applique la déclaration de Victor Hugo, à savoir que le romantisme fut le libéralisme dans l'art. Aussi le romantisme espagnol en vint vite à se confondre intimement avec le libéralisme politique : les grands romantiques furent de grands libéraux qui subirent la persécution de Fernand VII. En France, au contraire, les romantiques étaient partisans de l'absolutisme ; les classiques, partisans du libéralisme.

L'asile préféré des émigrés espagnols était la libre Angleterre ; ils formaient là un groupe assez important et satisfaisaient leurs goûts littéraires en publiant une revue *Loisirs des Espagnols émigrés à Londres*, dans laquelle ils enregistraient les impressions et les idées acquises depuis leur arrivée dans leur pays d'adoption. La littérature et la politique restent toujours dans une étroite dépendance l'une de l'autre : il en est résulté que l'Angleterre, d'abord alliée des Espagnols dans la guerre de l'Indépendance, ensuite refuge des libéraux pourchassés, fut la grande initiatrice du romantisme espagnol. Celui-ci allait prendre pour principe la réhabilitation de la littérature et des traditions nationales ; le romantisme en Espagne devait forcément être une restauration plutôt qu'une révolution.

L'influence féconde que l'Angleterre a exercée sur les émigrés espagnols, ne s'est manifestée chez aucun écrivain mieux que chez le duc de Rivas. Condamné à mort en 1824, celui qui devait porter le titre de duc

de Rivas, se réfugia à Londres, et bientôt après dans l'île de Malte, où il resta pendant cinq ans, toujours bien accueilli par la haute société anglaise. L'éducation qu'il avait reçue en Espagne, était celle du rigide pseudo-classicisme, qui y régnait paisiblement. Aussi, l'influence de cette école est-elle sensible dans les deux premiers ouvrages qu'il ait composés durant son exil : un poème en octaves, *Florinda,* et une tragédie, *Arias Gonzalo,* qui témoignent, à défaut d'une puissante inspiration, de la prédilection du poète pour les légendes épiques de sa patrie. A Malte vivait, retiré et dégoûté de la politique, John Hookham Frere, qui avait été ambassadeur d'Angleterre à Madrid pendant la guerre de l'Indépendance ; il aimait beaucoup la littérature espagnole et avait traduit en anglais le *Poème de Mon Cid.* Il noua une amitié intime avec le futur duc de Rivas, lui vanta les mérites de l'antique littérature espagnole, alors méprisée en Espagne, et lui offrit différents volumes des comédies de Lope de Vega et d'autres écrivains fameux. Guidé par cette chaleureuse amitié et enflammé par ces lectures, le duc de Rivas s'ouvrit aux idées romantiques et résolut de les mettre en pratique dans un poème. Frere lui en indiqua le sujet, celui de la légende des Infants de Lara, et lui signala, sans doute, parmi les comédies qu'il lui avait données, celles de Matos Fragoso et d'Hurtado Velarde, qui lui servirent de modèle principal pour tracer le plan de son œuvre.

Le duc de Rivas intitula ce poème *le Bâtard More* ; il le fit précéder d'une dédicace adressée à Frere, dédicace écrite en anglais, dans laquelle

il reconnaît la grande dette intellectuelle qu'il a contractée envers lui. Ainsi, l'hispanisant anglais, épris des traditions épiques espagnoles, fut le promoteur de la première œuvre nettement romantique du Parnasse espagnol, et celle-ci s'édifiait obscurément bien loin du sol natal. Grâce à un étranger, la vieille légende nationale, qui semblait s'être épuisée au cours des siècles, devient brusquement le sujet d'une œuvre révolutionnaire et destructive, qui ouvrait une ère nouvelle dans la littérature espagnole et allait briller d'un éclat sans pareil.

La légende des Infants de Lara place à Cordoue la résidence des rois mores ; or Cordoue était la ville natale du duc de Rivas. Cette coïncidence exalta l'imagination du poète exilé et le détermina à établir dans son poème une antithèse frappante entre Cordoue, l'opulente ville musulmane du xe siècle, et son humble rivale, la chrétienne Burgos. Les libertés romantiques, en vertu desquelles on écrivait désormais « sans se plier aux règles, » permirent à l'auteur d'adopter une forme originale : le mètre en est nouveau, et le style, rompant avec la monotonie chère aux écrivains espagnols de ce temps, mêle la simplicité à l'éclat, les scènes réalistes à l'inspiration la plus idéaliste, les récits aux digressions lyriques.

Au total l'œuvre ainsi élaborée par le duc de Rivas est un poème romanesque dans le genre de *Marmion,* ou du *Lord des Iles,* et des autres poèmes de Walter Scott. Il avait commencé à l'écrire la dernière année de son séjour à Malte, et il le termina quatre années plus tard à Tours, en 1833. Au moment de le publier, il chargea un autre

exilé, Alcalá Galiano, d'écrire un prologue, dans lequel seraient dévoilées les intentions de l'auteur. Il n'est pas superflu de rappeler à ce propos que Alcalá Galiano, avant de partir pour l'exil, avait soutenu à Cadix une polémique où il défendait les règles du classicisme français contre le consul allemand Böhl de Faber, qui propageait en Espagne le culte de ses compatriotes, les frères Schlegel, pour le théâtre espagnol. Aussi est-il curieux de le voir maintenant, influencé par son séjour à Paris, professer les doctrines romantiques avec l'ardeur du néophyte et écrire le prologue du *Bâtard More,* qui est pour le romantisme espagnol ce qu'est la préface de *Cromwell* pour le romantisme français.

A cette époque la nouvelle doctrine éveillait déjà un écho, encore bien faible, en Espagne. La preuve en est dans le soin qu'avait Durán, dès 1828, d'entreprendre une réimpression des anciens romances, naguère abandonnés dans l'oubli ou le dédain. Il est vrai que le mobile, qui le mouvait surtout, c'était de rivaliser avec les Anglais, qui à prix d'or emportaient d'Espagne les collections les plus rares de chansons et de romances anciens. Mais en 1832, au moment où il terminait sa publication, il avait pris conscience de l'influence qu'elle pouvait exercer sur le développement de la littérature : il risquait dès lors une timide profession de foi, et il saluait dans Lope de Vega et Góngora les fondateurs du véritable romantisme espagnol. Dix-sept ans plus tard, une seconde édition de son *Romancero* étant devenue nécessaire, Durán se plaint de la tyrannie et de l'arbitraire par lesquels il a été empêché jadis de dire toute sa pensée ; il n'en ressentait pas moins une

intime satisfaction d'avoir contribué par cette première tentative à l'émancipation du goût en littérature et à l'éveil de l'idée de nationalité.

Peu de temps après la publication du *Romancero* de Durán et du *Bâtard More* du duc de Rivas, survenait, en 1833, la mort de Fernand VII, ce « tyran de la littérature », comme l'appelaient les émigrés de Londres. Avec lui disparaissaient l'absolutisme en politique et l'absolutisme en littérature.

L'amnistie que la reine veuve s'empressa de décréter permit au duc de Rivas, à Alcalá Galiano, à Espronceda et à d'autres exilés illustres de rentrer dans leur patrie. A leur retour on vit le romantisme, dont ils étaient devenus les adeptes à l'étranger, éclore en Espagne avec une brusque soudaineté, sans y être annoncé par une période de lente incubation, comme il était arrivé dans les autres pays. Un an après *le Bâtard More,* le duc de Rivas donnait à Madrid le premier drame vraiment romantique *Don Álvaro.* Dans les deux années qui suivirent, malgré l'agitation fomentée par les libéraux, malgré les désordres provoqués par l'élément militaire, malgré la guerre carliste, surgirent brusquement tous les champions du romantisme. Ils formaient un groupe compact qu'entourait une auréole d'aventures, de luttes ou de scandales. Comme jadis les troubadours provençaux, ils excitaient l'intérêt autant par leur existence que par leurs vers ; mais ils se distinguaient des troubadours par le mérite de leur poésie, qui débordante de spontanéité affrontait sans péril la lutte pour l'art nouveau. Dans cette armée

romantique la vieille génération était incarnée par le duc de Rivas, blessé mortellement sur le champ de bataille lors de l'invasion française, condamné à mort et à la confiscation sous Fernand VII, exilé errant qui ne rentre dans sa patrie que pour y remporter des triomphes politiques et littéraires; la génération nouvelle était représentée surtout par García Gutiérrez, milicien national, qui s'échappe de la caserne pour assister à la première de son drame *le Troubadour* et assurer ainsi au romantisme la victoire qui en marque en Espagne la seconde étape. Quant à la rapidité fiévreuse avec laquelle cette révolution littéraire fut consommée, nous en trouvons une image expressive dans l'exemple de Larra, qui meurt par suicide à vingt-huit ans en laissant une réputation de premier ordre, ou encore dans l'exemple d'Espronceda, qui disparaît à trente-trois ans épuisé par le désordre de sa vie et par son incroyable activité. Nul, à vrai dire, parmi tous ces poètes romantiques n'exerça son inspiration sur les légendes héroïques dont s'était réclamé le duc de Rivas au moment de proclamer la révolution. A peine peut-on citer un drame des débuts de Larra, intitulé *le Comte Fernand González*.

Mais voici que le 15 février 1837, à l'enterrement de Larra, qui avait été l'un des grands initiateurs du romantisme, se révèle tout à coup Zorrilla, qui fut à la fois le dernier en date parmi les grands romantiques et le poète par excellence des légendes épiques de l'Espagne. Larra était le premier suicidé qui, grâce au nouveau régime politique, recevait les honneurs d'une sépulture en terre sainte, et l'on voulut pour cette rai-

son donner plus de solennité à l'enterrement, multipliant autour de cette tombe les discours et les poésies nécrologiques. Déjà on allait descendre le cadavre dans la tombe, quand un jeune homme de petite taille, à la chevelure noire et abondante, pauvrement vêtu de deuil sous des habits d'emprunt, s'approcha du cercueil et commença à lire un poème composé la nuit précédente dans le taudis d'un vannier. La voix douce, l'accent mélodieux avec lequel l'inconnu récitait ces vers qui étaient plutôt de la musique que de la poésie, captivèrent la triste assemblée. Quand les larmes coulèrent abondantes des yeux du jeune homme, quand les défaillances d'un estomac à jeun, en ce jour si émotionnant, quand le souvenir d'un père et d'une fiancée abandonnés entrecoupèrent cette voix si suave, le succès était acquis, et Zorrilla, à vingt ans non révolus, marcha de pair avec les premiers écrivains de l'époque.

Zorrilla attribue non seulement ce premier succès, mais celui de la plus grande partie de ses poésies [1] à l'habileté supérieure et inimitable avec laquelle il les déclamait. Aussi en écrivant pensait-il toujours à la lecture; il disposait habilement les temps de repos, donnait de l'ampleur aux périodes afin que sa versification désarticulée gagnât en harmonie et se prêtât à être rehaussée par ces clairs-obscurs dont il nuançait son débit en public. Le romantisme combattait l'aridité de la vieille école de Salamanque, la rigidité et la sécheresse de sa métrique, son vers libre ou ses rimes

1. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, 2e éd., Madrid, 1882-83, t. I, p. 33, 44, 71, 265 ; t. II, p. 74, 148, 333.

faciles et pauvres ; et personne mieux que Zorrilla ne faisait ressortir la grande importance que la nouvelle école donnait à la facture souple du vers, à l'élément musical et à la rime, dont on savait user désormais en vue de certains effets. De même, personne mieux que lui ne représentait la réhabilitation que le romantisme avait tentée non pas seulement des sujets légendaires ou historiques, que l'on n'avait jamais cessé complètement de traiter en Espagne, mais encore de l'esprit de la vieille poésie nationale.

Le talent narratif était le plus spontané et le plus développé chez Zorrilla ; l'année même qui suivit la mort de Larra, il avait introduit, dans le second volume de ses poésies, plusieurs petits poèmes, parmi lesquelles se trouvait le meilleur qu'il ait écrit en sa vie, *A bon juge meilleur témoin*. Il est vrai que cette veine poétique originale paraît avoir été nourrie au début par des imitations et des traductions de Victor Hugo, principalement des *Orientales*, quoi qu'en ait dit Zorrilla lui-même, qui ne voulut jamais reconnaître sa dette intellectuelle envers le grand poète français. Il lui paraissait vulgaire de connaître la France et sa littérature ; il se moquait de ceux qui faisaient étalage de cette connaissance, et à qui « il suffisait d'un mois de séjour à Paris et d'un déjeuner en compagnie de Victor Hugo pour qu'au retour ils prétendissent imposer un joug à la littérature de leur pays ». Il convient plus volontiers de son érudition anglaise, et il déclare dans les *Souvenirs du vieux temps* que, étant étudiant, il lisait beaucoup les nouvelles de Walter Scott qui, dit-il avec fierté, n'étaient pas aussi populaires qu'aujourd'hui, ainsi que

celles de l'Américain Fenimore Cooper. Il se croyait redevable à la lecture de l'auteur anglais d'être ce que lui-même appelait *un poète fantastique et légendaire,* et il ajoutait que cette lecture de sa jeunesse, il l'a recommencée toute sa vie, si bien que durant son séjour au Mexique son armoire n'était garnie, selon son propre témoignage, que de soixante-quatorze volumes de Walter Scott, une Bible, un Koran, quelques bouquins d'alchimie et de démonologie, deux fusils et un revolver.

Malgré ces déclarations, les poésies légendaires de Zorrilla ne ressemblent que de loin à celles de Walter Scott. Elles sont le produit naturel des plus profondes qualités artistiques du poète castillan. Les légendes épiques éveillèrent dans l'âme de Zorrilla l'idée qu'il avait une mission artistique et patriotique à remplir, et cette idée est exprimée dans le second volume de ses poésies, dont la préface contient le clair aveu du *credo* romantique du poète : il dédaigne de chanter Léonidas et Horatius Coclès, alors qu'il trouve dans son pays le Cid, Pèdre Ansúrez, et Hernán Cortés ; il découvre plus de poésie dans le christianisme que dans le paganisme ; aussi dans ses vers n'aura-t-il d'autre objet que de laisser couler l'inspiration, sans suivre d'autre règle que celle de sa propre fantaisie. *Chrétien et Espagnol,* telle est la devise, que bientôt il se plut à afficher et qui lui inspira dans la suite une nombreuse série de légendes en vers fondées sur des traditions historiques et locales ; et de ces traditions il s'efforce d'élargir le cadre géographique de façon à y faire entrer presque toutes les régions de l'Espagne, dans l'espoir d'obtenir enfin le titre si désiré de *poète national.*

Ce titre, il le mérite à coup sûr pour avoir compris à force de sympathie les types et les sites les plus variés de l'Espagne antique, pour avoir restauré avec bonheur les vieux sentiments d'honneur, de loyauté, de noblesse, de courage, de piété austère ou de libertinage arrogant, qui laissent dans l'esprit une impression de couleur locale confuse et heurtée, plus ou moins authentique, mais ineffaçable. Le récit chez Zorrilla est plein de plasticité et de coloris ; il sait habilement varier le détail attrayant, et modeler une scène avec énergie et sobriété. Ajoutez à cela le charme d'une versification musicale, où fréquemment la difficulté de la rime est un stimulant pour l'invention verbale, dont la richesse communique au style une grande vivacité descriptive. Il est à regretter cependant que la rapidité du récit soit arrêtée à tout instant par des digressions lyriques, en général médiocrement heureuses, verbiage sans aucune profondeur.

Zorrilla préférait situer ses légendes en vers à l'époque de la monarchie autrichienne. Il pouvait ainsi faire voir l'Espagne sous le jour de la vie glorieuse et intense de ces temps-là. De plus, il lui plaisait de la dépeindre dans des aventures romanesques et privées plutôt que dans des exploits consacrés par la renommée. C'est ainsi qu'il n'a réservé que deux poèmes à des sujets épiques : *l'Histoire d'un Espagnol et de deux Françaises,* qui n'est autre que l'histoire de Garci Fernández, et *le Veneur d'Espinosa* qui est l'histoire de Sanche García : ce sont deux aventures intimes qui ne sont pas proprement héroïques.

Mais les sujets épiques s'imposèrent fréquemment

à Zorrilla dans une autre partie de son œuvre, qui eut encore plus de succès que les légendes en vers. Bien que fils d'un haut magistrat de la monarchie, il abandonna les études juridiques, auxquelles le destinait son père, et fuyant avec une troupe de bohémiens, déguisé lui-même en gitane pour déjouer les poursuites paternelles, il s'établit à Madrid. Là il fut obligé de gagner son pain, et les seules œuvres qui rapportassent, étaient les œuvres dramatiques. Zorrilla, guidé par García Gutiérrez, commença un drame en collaboration avec lui. Mais la même année il faisait représenter pour son compte trois autres drames ; le dernier était *le Savetier et le Roi* dont le succès fut la consécration populaire de Zorrilla comme poète dramatique ; il n'avait que vingt-trois ans. Cédant une fois de plus à sa manie de railler lui-même ses propres œuvres, le poète s'est écrié à propos de cette représentation : « A partir de cette soirée, je me suis trouvé dans la situation d'un mauvais médecin, investi par son diplôme du droit de tuer ; j'étais le dramaturge le plus brillant de l'école échevelée dont la spécialité était les spectres et assassinats historiques, qu'elle baptisait du nom de drames romantiques. » Zorrilla essaya de transformer en drames plusieurs de ses légendes en vers ; *le Savetier et le Roi,* tradition concernant le roi Don Pèdre, venait d'être publié par le poète sous forme de légende. Puis après une année durant laquelle il n'écrivit rien pour le théâtre, l'œuvre déjà citée, *Histoire d'un Espagnol et de deux Françaises,* fut portée à la scène en janvier 1842 sous le titre de *l'Écho du Torrent*, et c'est un des plus mauvais drames de Zorrilla ; aussitôt après, à la fin de 1842, *le Veneur*

d'Espinosa prit à son tour la forme dramatique et devint *Sanche García*. Il valut au poète un de ses meilleurs succès, et il mérite que nous fixions sur lui notre attention.

Plusieurs traditions épiques sont en rapport étroit avec l'histoire de quelques grands monastères ; ceux-ci étaient au Moyen-Age des rendez-vous où les pèlerins affluaient en grand nombre ; parmi eux se trouvaient aussi des jongleurs, empressés à chanter l'histoire poétique du monastère. La fondation du monastère d'Oña, telle qu'on la racontait, se mêlait à une histoire tragique. Une Française, veuve du comte de Castille, aveuglée par son amour pour un roi more et désireuse de se rendre maîtresse du comté, se disposait à empoisonner son fils, le comte Sanche García. Mais, tandis qu'elle préparait le poison avec des herbes, elle fut découverte par une camériste, et celle-ci avertit son amant, qui était un veneur du comte. Dûment prévenu, le comte, au moment où sa mère vint lui offrir le vin empoisonné, la pria d'en boire la première ; la mère résista, mais menacée de mort par son fils elle dut l'absorber par force et tomba aussitôt, foudroyée. Le comte, voyant que la loyauté du veneur émanait du plus profond de sa nature, lui témoigna sa reconnaissance en lui confiant, ainsi qu'à toute la lignée d'Espinosa, la garde du palais ; il fonda ainsi une institution dix fois séculaire, celle des Veneurs d'Espinosa, qui aujourd'hui encore sont chargés de veiller les rois pendant leur sommeil. Peu de temps après le comte Sanche García, dévoré par le chagrin et le remords d'avoir tué sa mère, fit édifier, en mémoire de la vic-

time, le grandiose monastère de Oña, qui devait être le panthéon de la famille.

Zorrilla traita ce vieux sujet avec assez de fidélité dans la légende en vers intitulée *le Veneur d'Espinosa*, mais dans le drame de *Sanche García* il en modifia profondément le dénouement. Le poète moderne n'admet pas le parricide ; loin de là, il préfère le convertir en abnégation filiale. Le comte sacrifie son honneur à celui de sa mère ; pour que la mémoire de celle-ci reste pure, il assume l'odieuse responsabilité du crime. Ensuite, feignant de la tuer, il lui pardonne, et l'enferme secrètement au monastère de Oña. En prenant congé d'elle il lui dit : « A Oña on célébrera vos funérailles de votre vivant. Un profond mystère entourera ce monastère, et tout le monde croira que c'est un monument expiatoire édifié sur votre sépulcre par un parricide. L'histoire mentira, et vous vivrez là en pénitence ; car avant que votre honneur périsse par mon œuvre, une tombe maudite s'ouvrira pour le mien. » Ce sacrifice filial est très émouvant, mais logiquement le Sanche García de Zorrilla n'a d'autres raison de feindre le parricide que celle-ci : d'une part la tradition affirmait le parricide, d'autre part le poète moderne ne voulait pas l'accepter. Il est vrai que le manque de logique dans l'action ainsi conduite est difficile à apercevoir sous l'habile enchevêtrement du drame. Zorrilla dans un portrait qu'il a tracé de lui, se vante de *fasciner la raison* par ses enchantements poétiques, et ce drame est un exemple frappant de cette fascination. Les spectateurs de *Sanche García* auront de la peine à croire que ce sacrifice filial qui les subjugue

est un artifice poétique dépourvu de vraisemblance. Ils continueront à admirer la grandeur d'âme du comte de Castille qui, après avoir sacrifié à sa mère infâme la gloire et l'honneur, efface l'opprobre qui pèse sur sa race en accomplissant contre les Mores de si belles prouesses que le souvenir en fera dire dans les siècles futurs: « Non, avec un si grand cœur Sanche García ne pouvait être un scélérat si méprisable. »

Le drame est devenu populaire, et il provoque l'enthousiasme avec ses scènes bien ordonnées, tout enflammées de poésie, même les plus scabreuses comme celle où la comtesse et le comte empoisonnent chacun à son tour les coupes qu'ils se destinent mutuellement. Pour bien comprendre tout le succès qu'eut *Sanche García,* il faut se reporter à la première représentation, et lire, en même temps que le drame, les pages animées et évocatrices des *Souvenirs du vieux temps ;* on saisit ainsi sur le vif la collaboration intime du poète romantique, le plus harmonieux, le plus varié dans sa versification, avec le grand acteur classique, Charles Latorre, un peu roidi par la pratique du solennel hendécasyllabe à saveur française ; celui-ci, qui était un athlète, asseyait sur ses genoux le petit homme de poète, comme il aurait fait de son fils, et il apprenait docilement de lui des secrets nouveaux de rythmique et d'accentuation, tandis que le poète à son tour s'instruisait auprès de l'acteur et observait comment celui-ci donnait une forme tangible et plastique à ce que lui-même appelait modestement les « conceptions fantastiques et informes de sa poésie ».

Zorrilla, minutieux jusqu'à en devenir insupporta-

ble, faisait répéter le rôle dont elle était chargée, à une autre artiste de grande envolée, Bárbara Lamadrid, et il exigeait d'elle qu'elle se fît applaudir frénétiquement à trois reprises dans le monologue, effrayant pour elle, où la comtesse, bourrelée de remords, préparait le poison destiné à son fils ; et ainsi cette mise en scène très étudiée, cette ardeur dans la représentation rehaussaient la valeur du drame et l'aidaient à se soutenir au théâtre. D'ailleurs en lisant *Sanche García,* il faut tenir compte de la rapidité avec laquelle le poète composait ses œuvres ; le drame date d'une époque où Zorrilla écrivit en quatre ans vingt-deux pièces pour le théâtre de la Cruz, qui l'avait à sa solde.

Les romantiques en général, comme Zorrilla pour *Sanche García,* se permettaient de grandes libertés en traitant les sujets épiques. Ils recherchaient plutôt l'intérêt dramatique que l'exacte reproduction d'une tradition qui ne leur parvenait déjà que bien modifiée à travers le théâtre de la décadence. Le changement que Zorrilla a fait subir au dénouement, l'exclamation surprenante de Sanche García : *l'histoire mentira,* ne sont pas des traits du génie capricieux de notre poète, ce sont des expédients fréquents chez les romantiques. Ceux-ci prétendaient approprier les traditions antiques aux goûts modernes, et ils n'admettaient pas que les choses se passassent comme les ancêtres l'avaient raconté, mais comme eux-mêmes le désiraient, pour le plus grand bien des personnages légendaires auxquels ils avaient accordé leurs sympathies. Cette puérilité dans l'étude psychologique des personnages est du même ordre que celle manifestée par l'infant Alphonse de

Portugal qui, compatissant à l'abandon de la pauvre Briolanja, ordonna de modifier le texte d'*Amadis,* afin que l'amour de la jeune fille ne fût pas repoussé. On la retrouve encore, cette même puérilité, chez les scoliastes du Moyen-Age, annotateurs des vieilles chroniques, qui démentaient violemment le récit quand il ne leur plaisait pas. Mais les romantiques voulaient rester plus fidèles à la lettre du vieux récit, et dans leurs démentis ils mettaient plus d'ingéniosité. Ils assuraient que les choses s'étaient passées comme ils voulaient qu'elles se fussent passées, et ils supposaient ensuite qu'une trompeuse apparence avait induit les historiens à en donner un récit inexact. En 1839, quatre ans avant la première représentation de *Sanche García,* un jeune poète aragonais, Michel-Augustin Príncipe, faisait revivre dans un drame de son cru *le comte Julien,* celui qui avait livré l'Espagne aux musulmans, et il le représentait comme un patriote malheureux, qui, voyant la triste issue de ses projets, et comprenant que la tradition et les chroniques l'accuseront toujours de traîtrise, s'écriait désespéré (comme s'écriera plus tard Sanche García) : *La tradition, l'histoire ne sont, en ce qui me concerne, que des mensonges.* Tout Saragosse avait applaudi frénétiquement à cette heureuse trouvaille ; le poète fut couronné sur la scène et on lui octroya un de ces triomphes bénévoles qui devraient provoquer la rougeur plutôt que la satisfaction. Zorrilla imita dans la suite le procédé, comme le fit aussi Hartzenbusch, qui, traitant le sujet épique de Bernard, a supposé dans son *Alphonse le Chaste* que la cécité et la captivité du comte de Sal-

daña, ainsi que la réclusion de son épouse Chimène dans un couvent, étaient un mensonge de l'histoire; car d'après le poète il s'agissait là de châtiments feints, et les deux époux avaient vécu ensemble, heureux et ignorés. Nous nous trouvons donc, de la part des romantiques, en présence d'un procédé systématique.

Ce n'est pas que le romantisme se soit permis plus de liberté avec les légendes épiques qu'avec les récits historiques. Il ne faisait aucune distinction. Les études modernes sur l'épopée n'étaient pas encore commencées, et personne ne discernait une intention poétique particulière au fond des récits épiques, pas plus qu'au fond des récits historiques. Toute la série de narrations accumulées par la crédulité de Mariana dans sa longue histoire d'Espagne, où la critique sépare aujourd'hui les morceaux d'origine épique et légendaire des morceaux strictement historiques, tout était pour les romantiques de l'histoire pure, susceptible, sans distinction, d'inspirer des poésies. Témoin la manière dont Zorrilla écrivit une de ses œuvres capitales, *le Poignard du Goth,* la meilleure qu'il ait composée sur un sujet épique.

Dans cette brève et féconde période de quatre années, durant laquelle Zorrilla s'est consacré à l'art dramatique, entre le succès du *Savetier et le Roi* au début et celui du fameux *Don Jean Tenorio* à la fin, il fit la fortune du théâtre de la Cruz par des triomphes éclatants. Il venait d'en remporter un avec *Sanche García,* quand le directeur du théâtre, ayant besoin d'une première pour la Noël, requit le poète d'écrire en vingt-quatre heures un drame en un acte.

En vain Zorrilla essaya de recourir à Hartzenbusch, pour que celui-ci l'aidât au moins à trouver le sujet. Bref, sans avoir même le temps de la réflexion, Zorrilla dut se contenter de faire apporter au théâtre un exemplaire de la secourable *Histoire* de Mariana ; puis il introduisit au hasard trois signets à trois endroits du volume, dans la partie qui va depuis l'époque des Goths jusqu'à Philippe IV : c'est dans l'histoire l'époque que le poète jugeait la plus dramatique. Le livre ayant été ouvert au premier signet, on lut le passage où sont rapportés la disparition du dernier roi goth à la bataille livrée auprès du Guadalete contre les envahisseurs arabes et le mystère impénétrable qui enveloppe la destinée finale du roi. Mariana raconte :

En vérité, il y a environ deux cents ans, dans un certain temple portugais situé dans la cité de Viseo on a trouvé une pierre avec une inscription en latin, laquelle, après traduction, était comme suit : *Ci-gît Rodrigue, le dernier roi des Goths*. D'où l'on peut inférer que s'étant sauvé de la bataille, il s'enfuit vers les régions du Portugal.

Zorrilla ne voulut pas en lire davantage, il concevait déjà le drame. Quant à nous, nous voyons clairement par là comment pour Zorrilla tout le Mariana, indistinctement, était de l'histoire ; le hasard seul fit que le sujet choisi était épique. Le reste de l'aventure va nous faire connaître la manière dont travaillait Zorrilla : il s'informa des acteurs disponibles, et il ne trouva que le grand tragique Charles Latorre ; les premières actrices étant empêchées de prendre part à la représentation, il ne pouvait y avoir de rôles de femme.

Disposant de si peu d'éléments et de temps, Zorrilla revient chez lui, et tout d'une haleine, en vingt-quatre heures, avec deux cafés et un chocolat pour toute nourriture, il écrivit son drame d'un seul jet, sans réflexion, escomptant que Charles Latorre, par sa manière de débiter les hendécasyllabes, soulèverait l'enthousiasme du public. La muse espagnole, qui a autant d'imprévoyance que de bonheur, ne refusa pas sa fidèle assistance au poète, tandis qu'il écrivait de cette manière *le Poignard du Goth* ; c'est une des meilleures œuvres de Zorrilla que ce sombre tableau dramatique, où la tristesse recueillie et morne du roi Goth vaincu en vient à s'illuminer d'un suprême éclat d'héroïsme. C'est une œuvre populaire en Espagne ; Zorrilla, déjà sexagénaire, pouvait à bon droit se réjouir à la pensée que nombre de ses compatriotes, qui ont été ou qui sont aujourd'hui des personnages considérables, ont joué dans leur jeunesse l'un des quatre rôles du *Poignard du Goth*, car, ne renfermant pas de rôle de femme, cette œuvre était recherchée entre toutes par les théâtres d'amateurs.

Zorrilla dans *le Poignard du Goth* avait traité un sujet épique sans se rendre compte de la nature propre de ce sujet. Les autres écrivains romantiques firent preuve sur ce point du même manque de discernement que lui. A leurs yeux les légendes épiques se confondaient avec les récits historiques : ils ne comprenaient pas qu'elles étaient le résultat d'une idéalisation du passé plus suggestive et évocatrice que la réalité elle-même, et qu'il fallait à l'artiste pour se

les approprier plus de respect et d'intelligence que pour plier aux exigences de la littérature nouvelle la vérité historique et le complexe imbroglio de ses épisodes. Il n'est pas jusqu'aux plus laborieux et aux mieux informés d'entre les romantiques, comme Hartzenbusch et Mora, qui ne surchargent leurs œuvres d'inspiration épique de traits qui sont autant de contre-sens : c'est ainsi qu'ils nous représentent le Cid ou Fernand González usant dans leurs aventures amoureuses d'un langage par signes et de mystérieux billets parfumés. Le duc de Rivas dans *le Bâtard More* institue en plein xe siècle des tournois à la mode du xve siècle et il altère d'une manière extravagante l'ordre de succession des comtes de Castille ; cela n'a point empêché Alcalá Galiano et Henri Gil, l'un historien, l'autre auteur d'un roman historique, de louer le poème du duc d'être une admirable résurrection de toute une époque et une heureuse peinture de l'esprit rude des âges primitifs. Pour les romantiques le long passé de l'Espagne était un bloc indivisible, et si telle scène de la *Doña Luz,* de Zorrilla, paraît nous reporter bien moins au viiie siècle qu'à ce xvie siècle que le poète peignait de préférence, nous savons que nous ne devons point nous en étonner.

Cependant, à y bien regarder, on surprend chez quelques-uns d'entre eux une tendance à consulter des textes et des documents historiques. Sans doute la plupart s'en tenaient à la déclaration de Mora : « C'est moins l'érudition que l'instinct qui conduira ma main dans la peinture » ; et il faut reconnaître que si cette érudition et cet instinct n'ont pas réussi à produire

une peinture qui pût satisfaire le goût plus averti d'un lecteur d'aujourd'hui, ce n'en était pas moins un résultat appréciable que d'avoir fait revivre les vieux sujets épiques ou historiques, tombés dans l'oubli ou dans l'insignifiance durant le XVIIIe siècle, et d'avoir réveillé en s'inspirant d'eux la conscience nationale endormie depuis longtemps. Mais d'autre part, les notes historiques dont le Marquis de Molins, Hartzenbusch ou García Gutiérrez accompagnaient leurs œuvres, révélaient une étude assez attentive du sujet traité. Zorrilla lui-même fit une fois un effort heureux vers plus de fidélité historique, et il a réussi dans son poème intitulé *Grenade* à restituer avec pénétration une époque et une civilisation disparues.

Grenade est une éblouissante vision du peuple more. Si cette vision est évoquée avec autant de sympathie et d'admiration qu'il y en avait jadis dans les romances moresques, l'éclat dont elle brille est obtenu par des moyens tout différents. Le poète en quête de couleur locale ne s'attarde pas à décrire les carrousels, les parades, les fêtes incessantes, les amours galantes et autres accessoires obligés du genre moresque. La ville même de Grenade avec sa *vega* et ses monuments, les historiens qui ont raconté les dernières guerres de la Reconquête et les luttes, non moins féroces, du harem, voilà les deux sources où il rafraîchit son inspiration. Tous les historiens compétents, Lafuente Alcántara, Conde, Washington Irving, Prescott, Sabary, Garcin de Tassy, ont été consultés par Zorrilla avec un soin et une persévérance surprenantes de la part d'un poète bohême qui se piquait toujours de

libre improvisation. Il apprit même assez d'arabe pour lire et transcrire à sa manière les noms propres et citer quelques phrases dans cette langue. Il n'en a pas fallu davantage pour lui conférer de ce chef une supériorité sur les Moratín, les Martínez de la Rosa, les Larrañaga, qui s'étaient tous contentés de connaître la vie moresques à travers le *romancero* et Pérez de Hita. A peine y a-t-il dans le poème de *Grenade* quelques traces des romances moresques; les romances de la frontière, par contre, lui ont fourni une contribution importante parce que dans ces romances comme dans le poème le récit de la dernière guerre de Grenade est fait du point de vue moresque, c'est-à-dire que le narrateur y compatit aux malheurs du vaincu.

Ainsi les tristes et pénétrantes lamentations du romance *Hélas pour mon Alhama!* ne pouvaient qu'éveiller dans l'âme du poète un écho mélancolique qui s'est prolongé dans *Grenade* en notes sonores et inspirées; de même le poète s'est souvenu pour certains détails, sinon pour l'idée principale, du romance d'Abenámar. Mais, sauf en de rares fragments narratifs d'une grande vigueur, écrits pour la plupart depuis plusieurs années, le poème, composé à l'époque où Zorrilla, déjà près du déclin, était encore dans toute la force de son génie, étale sous nos yeux une poésie qui parle aux sens plus qu'à l'esprit, et qui enivre l'imagination de rêves indéfinissables, pleins de couleur et d'harmonie, engendrés dans l'opulente magnificence de l'Alhambra et traversés par l'ombre de Moraima, l'épouse aimante et dédaignée de Boabdil, que Zorrilla a évoquée comme le génie familier de ces palais et de ces jardins.

Zorrilla avait conçu son poème sur un plan très vaste; mais, à peine commencé, il l'abandonna pour des difficultés d'édition et surtout à cause de la versatilité propre à son caractère aventureux et nomade, aussi prompt à l'enthousiasme qu'au découragement. Il voulut rompre avec l'Europe entière et, en décembre 1854, il s'embarqua pour le Mexique; ainsi l'œuvre qui aurait pu devenir une splendide épopée romantique fut laissée de côté par le poète moderne qui aurait pu le mieux la réaliser.

Le fragment de *Grenade* fut le dernier chef-d'œuvre de Zorrilla. Pendant douze ans il avait travaillé avec fièvre; en moins de sept ans, il avait parcouru toute sa carrière d'auteur dramatique; à trente trois ans se termina brusquement l'épanouissement de son génie. Ce dernier poète romantique eut donc en réalité une existence poétique aussi courte que celle de Larra ou d'Espronceda; la seule différence est qu'il se survécut à lui-même. Au Mexique et à Cuba il se borna à jouir de la renommée acquise; de nombreux amis le recevaient à bras ouverts et, affranchi par leur généreuse hospitalité de toute préoccupation matérielle, il passait des mois entiers sans avoir même avec lui un encrier et une plume. D'autres fois il composait des vers lyriques auxquels ne manquait que l'inspiration, ou il bâclait des traductions anonymes pour gagner sa vie. Il réussit enfin à se concilier la sympathie et la protection de l'empereur du Mexique Maximilien.

Cependant, en Espagne, le romantisme cédait la place à d'autres idées et à d'autres tendances dans l'art

et dans la vie. Les légendes épiques et historiques obtinrent encore, grâce à Manuel Fernández y González, quelque succès au théâtre, mais, bientôt accaparées par les romans de bas étage, elles tombèrent dans le discrédit et dans l'abandon. Aussi, lorsqu'un poète nouveau venu comme Bécquer, qui incarnait en lui une nouvelle façon d'aimer et de comprendre le passé, prétendait dans ses œuvres élargir la vie du présent par le souvenir des siècles révolus, il suivait d'autres voies que celles tracées par le romantisme ; il s'appliquait, non plus à nous éblouir par le fracas des luttes ou la surcharge des couleurs, mais à faire revivre des traditions d'un autre ordre, — dont l'origine populaire, du reste, est plus ou moins authentique, — à restaurer les monuments, les types et les mœurs d'autrefois, à restituer en un mot la vie privée de l'ancienne Espagne.

Lorsque l'exécution de l'empereur Maximilien eut jeté de nouveau Zorrilla dans une situation précaire, le poète, après dix-sept ans de pérégrinations, rentra en 1866 dans une Espagne entièrement transformée, peuplée d'une jeunesse plus instruite, dont les écrits paraissaient aux yeux du rapatrié « de plus de substance et de moins de remplissage » que ceux de naguère. Obligé de reconquérir l'admiration des générations nouvelles, Zorrilla sentit renaître en lui le goût du travail ; il voulut produire quelque chose de plus achevé que ce facile lyrisme qui, pareil à une mauvaise herbe, poussait spontanément dans son âme chimérique, et il se remit à cultiver, sinon le drame, qui s'était trop profondément modifié en son absence, du moins la légende en vers pour laquelle il se sentait

doué de dons de narrateur qui ne l'avaient jamais abandonné. Alors, s'éprenant de tendresse pour la Catalogne qui le fêtait avec émotion, il écrivit une légende pyrénéenne, *les Échos des montagnes,* œuvre composée dans d'étranges conditions, car l'éditeur avait imposé au poète l'obligation de calquer son poème sur les magnifiques gravures de Gustave Doré pour les *Idylles* de Tennyson, dont on devait insérer un choix dans le volume ! Il faut d'ailleurs admirer avec quelle docilité et quelle souplesse Zorrilla a su mettre à profit dans ses vers mille petits détails des gravures.

Cette tâche un peu humble ne pouvait lui suffire : quoique déjà vieux, il se souvint d'un plan ambitieux de sa jeunesse, alors qu'il concevait ses vastes poèmes de *Grenade* et de *Marie*. Dans ses belles années il avait songé à convertir tout le *romancero* en une suite de légendes en vers, dont la réunion aurait constitué une épopée nationale ; il voulut maintenant mettre à exécution ce projet sur le seul *romancero* du Cid. L'illustre romancier Valera, qui occupait alors une situation officielle, trouva le moyen de faire concéder à Zorrilla, pour ce motif, une pension de l'État, en sorte que le poète, affranchi de tout souci, put à son aise écrire en 19000 vers toute la *Légende du Cid* qu'il publia en 1882. C'est une abondante paraphrase du *romancero,* adopté tout entier sans aucun effort de critique pour discerner la valeur historique ou même artistique des différents matériaux qui s'y trouvent rassemblés : évidemment, ce n'est pas ainsi que Zorrilla pouvait réussir à camper le personnage du Cid tel qu'on l'attend d'un poète moderne. En outre,

l'emploi exclusif que Zorrilla a fait du vers de romance, trop court et trop haché, ne lui a point permis de déployer toutes ses anciennes qualités d'écrivain ; le prosaïsme et le laisser-aller deviennent par trop fréquents. Mais le respect dû au grand nom de Zorrilla nous commande de le dire bien haut : tous ces défauts dans la conception et dans l'exécution ne doivent pas nous empêcher d'admirer comme il convient le charme du récit, ni de respirer avec plaisir le parfum de cette dernière fleur qu'ait porté le tronc vieilli du romantisme.

Avec Zorrilla disparaît la coutume d'emprunter des sujets aux légendes épiques. C'est à peine si l'on peut signaler un dernier effet de l'influence de Zorrilla dans une œuvre de début de l'illustre romancier contemporain M. Blasco Ibáñez, qui en 1888, à l'âge de vingt et un ans, a écrit un roman historique intitulé *le Comte Garci Fernández,* où l'on saisit la double influence des *Chants du Troubadour* et de *l'Histoire* de Mariana. En tant que roman historique, l'œuvre a peu de valeur ; mais il est piquant de constater que cet essai de jeunesse est sans doute l'interprétation la plus heureuse que l'on ait donné, dans les temps modernes, de ce thème traditionnel et que son auteur a surpassé sur ce point ceux même qui, comme Zorrilla, faisaient profession de cultiver les traditions nationales. Il n'est pas moins piquant, d'autre part, de voir sourdre et se développer à la faveur de cette brutale légende castillane, le talent fait de naturalisme et de puissance tragique de celui qui devait un jour écrire *Terres mau-*

dites, Arènes sanglantes[1] et tant d'autres vigoureuses peintures de mœurs ; qu'on lise, pour en juger, la scène où il nous montre le comte de Castille réveillant, avant de leur donner une mort impitoyable, sa femme adultère et l'amant de celle-ci.

Blasco Ibáñez ne se souvint pas longtemps des *Légendes et traditions* qu'il avait composées dans sa première jeunesse. Les goûts changeaient autour de lui, et tout ce qui touchait à l'ancienne épopée, resta pendant plus de vingt ans dans un oubli profond. Bien plus un publiciste, dont les idées étaient aussi absolues que ses intentions étaient pures, Joachim Costa, s'écria un jour, à la vue des désastres qui accablaient la patrie, « qu'il fallait fermer à double tour le sépulcre du Cid pour l'empêcher de chevaucher encore ». Bien des gens interprétèrent cette phrase dans le sens d'une rupture complète avec le passé, et ils affectèrent de s'en scandaliser. Ils se trompaient lourdement : Costa qui depuis de longues années s'appliquait à dégager de l'épopée et du *romancero* tout un programme politique où sous le prête-nom du Cid il traçait la physionomie juridique et sociale de l'Espagne telle qu'il la concevait, Costa, dis-je, en articulant la phrase incriminée, voulait simplement signifier que les temps étaient révolus d'abandonner à l'oubli le Cid-guerrier pour donner d'autant plus de relief au Cid-citoyen, à celui qui jadis avait exigé du roi le serment de Santa-Gadea et qui aujourd'hui, vibrant à l'unisson de tous

1. Tels sont les titres, très inexacts mais très expressifs, sous lesquels un traducteur de grand talent a révélé au public français *la Barraca* et *Sangre y arena* : il a paru opportun de les lui emprunter.

les cœurs espagnols, exige des gouvernants qu'ils rendent compte de leur gestion. Costa lui-même l'a dit en propres termes : « Le programme qui était celui de Mon Cid, ne doit pas encore être enfoui au panthéon de l'histoire : l'Espagne doit l'étudier sérieusement si elle veut vivre un jour d'une vie propre, renouant ainsi le fil rompu de ses traditions, et si elle veut acquérir l'équilibre stable de tout peuple qui a réussi à approprier ses institutions politiques à son tempérament et à son génie. »

La publication d'une œuvre érudite de la plus haute importance est venue provoquer dans le domaine de l'art un retour vers le passé analogue à celui que prônait Costa dans le domaine de la politique : je veux parler du *Romancero* édité par M. Menéndez y Pelayo de 1899 à 1906. De même que le vieux *Romancero* de Durán avait préparé l'avènement du romantisme, la transformation du style et de la versification en même temps qu'une renaissance des vieilles légendes épiques, ainsi le *Romancero* de Menéndez y Pelayo a provoqué un mouvement de rénovation littéraire par le seul fait qu'il mettait à la portée de tous les richesses innombrables de la poésie héroïco-populaire accompagnées d'un commentaire où se montrent une fois de plus la richesse dans les aperçus, la chaleur et l'élévation dans les jugements qui sont la marque propre de ce maître vénérable.

Les résultats ne se sont pas fait attendre ; et dans les volumes de poésie qui se montrent flambant neuf à la vitrine des librairies, nous avons parfois la bonne surprise de retrouver des personnages échappés du *ro-*

mancero. Il y en a un surtout qui a séduit nos contemporains : c'est Gerineldo, le petit page heureux en amour. Il se montre dans les vagues et rapides tableaux qu'évoque Manuel Machado ; et il se fait applaudir au théâtre dans un *Poème d'Amour et de Chevalerie* écrit en 1908 par les jeunes poètes Cristophe de Castro et Henri López Alarcón. C'est une œuvre pleine de poésie, qui met en scène la version la plus moderne du romance de Gerineldo, celle où il est contaminé avec le romance du comte Sol, et elle réunit dans son texte une infinité de vers, de situations et de personnages empruntés au *romàncero,* dont elle est en quelque sorte une transposition dramatique.

Dans une intention artistique toute différente le jeune poète catalan Marquina s'est inspiré, lui aussi, des romances ; s'il a troublé l'ombre du Cid dans son éternel sommeil, ç'a été, docile aux conseils de Joachim Costa, pour avoir l'occasion non d'une apologie pompeuse et aveugle du passé, mais d'une analyse à à la fois psychologique et historique. Dès le seuil de l'ouvrage une dédicace émue « à la résurrection des héros morts dans l'amour et la douleur pour émouvoir et sauver l'antique Castille et à l'avenir de la patrie renouvelée » nous avertit de la ferveur avec laquelle le poète a écrit son œuvre. Celle-ci a été jouée en 1908 sous le titre de *les Filles du Cid.* Les deux filles du héros nous y sont représentées dans un groupe heureusement combiné, quoique chacune d'elles soit caractérisée de façon un peu trop simpliste par contraste avec l'autre. Elvire par sa virilité, Sol par ses enfantillages, donnent un aspect différent au malheur com-

mun qui les frappe. Du plus profond de l'œuvre se dégage une poésie à la fois familière et tragique, que l'emploi d'un mètre nouveau, quoiqu'encore mal épuré, met en pleine valeur.

Un des mérites de Marquina c'est d'avoir été le premier dramaturge qui ait puisé son inspiration directement dans le vieux *Poème de Mon Cid.* Depuis des siècles on ne reproduisait l'histoire du Cid qu'en la copiant sur des modèles qui étaient eux-mêmes des copies ; en tournant cette fois les yeux vers l'original primitif, le poète y a découvert une image toute pleine d'archaïque nouveauté. Marquina, en mettant le *Poème* sous forme de drame, fait preuve en plusieurs passages d'un talent véritable et d'une grande puissance, mais il est passé à côté de la scène capitale : celle des assises tenues à Tolède et où le Cid obtient justice de la trahison de ses gendres. C'est que le poète fuit le héros, comme s'il ne pouvait supporter son regard. Dans la scène finale seulement, il en arrive à donner corps à la conception qu'il s'est formée de son personnage ; jusque-là il s'était dérobé parce que, poète lyrique avant tout, il se soucie assez peu de psychologie, et lorsque enfin il se décide, la figure qu'il nous trace garde quelque chose ~~chose~~ de postiche et paraît surajoutée au drame. Il nous représente le Cid comme un héros qui, maître jadis du destin et voyant aujourd'hui son bras retomber sans forces, s'abandonne à la manie de marier ses filles avec des rois, puis, quand il y a réussi, perd la tête, gesticule devant elles avec des révérences désordonnées et va même jusqu'à faire de sa longue barbe un tapis pour le trône qu'il a improvisé avec

quelques étoffes et quelques étendards enlevés après la victoire au comte de Barcelone. Que nous sommes loin avec ces extravagances du Cid de l'épopée, dont l'âme est toujours égale et qui bien loin de les désirer ne se résigne pour ses filles à des mariages royaux que sur l'ordre de son souverain !

N'importe : malgré ce défaut capital l'exemple de Marquina peut donner à la littérature espagnole d'aujourd'hui une orientation nouvelle et lui montrer enfin comment elle doit se pénétrer profondément des légendes et traditions nationales. La France, dont les traditions épiques ont subi une éclipse longue et totale, fait maintenant dans cette voie des tentatives fécondes. Non seulement elle assiste à une renaissance de ses *Chansons de geste*, restituées avec scrupule et bonheur par un poète comme Georges Gourdon, mais encore telle partie de la légende du Cid, lue et étudiée dans les meilleurs textes au milieu du paysage où elle s'est déroulée, a inspiré, parmi d'autres *Poèmes*, un émouvant *Roman de Chimène* à Ernest Dupuy, un sobre et fin poète qui est en même temps un érudit.

CONCLUSION

Nous avons énuméré les diverses sources d'inspiration où a puisé en Espagne l'épopée primitive. Sans cesser jamais d'être une image fidèle de l'âme populaire, elle a successivement reflété les violences sanguinaires d'une Europe encore barbare, qui se sont épurées peu à peu en passions bienfaisantes, — le bouillonnement d'antipathies et de discordes qui a précédé en Castille, en Léon et dans les autres états la formation de l'unité espagnole, — le triomphe final de la loyauté et de la noblesse qui, alliées au goût de l'indépendance, ont toujours été l'apanage de la Castille, — enfin les aventures diverses des combats de la frontière entre chrétiens et musulmans, jusqu'au jour où la défaite de l'Infidèle fut consommée en même temps que se constituait la nationalité espagnole.

C'est en traçant ces tableaux si différents que le génie artistique du peuple espagnol a tenté ses premiers essais, qu'il a produit son premier chef-d'œuvre, qu'il

a créé et développé la forme de vers la plus nationale que la métrique espagnole possède. Dans ces fresques épiques, dont la finesse et l'éclat varient avec le peintre, mais dont une sobriété puissante est la caractéristique commune, l'Espagne nous a légué d'elle-même un portrait ressemblant, et l'esprit qui l'animait a pu ainsi se perpétuer jusqu'aux siècles futurs. Dans une évolution dix fois séculaire nous avons vu se dérouler les œuvres maîtresses de la littérature de l'Espagne, et toutes ou presque toutes avaient sur elles quelques reflets des conceptions de l'épopée primitive. La sève de cette poésie, pareille à un sang riche, a nourri les générations successives de la race espagnole, et, grâce à elle, d'un bout à l'autre de l'histoire, la nation entière a pu communier dans le même idéal et dans les mêmes aspirations, avec plus de véhémence aux temps héroïques, avec plus de recueillement aux époques civilisées et instruites, mais avec une émotion toujours égale.

Ainsi les sujets épiques, empruntés à la réalité et recueillis par la poésie durant tout le Moyen-Age, ont survécu aux coutumes et aux goûts de l'époque qui les a vu naître. La tradition raconte qu'en Castille les preux de jadis se réveillaient, pris d'inquiétude, au fond de la tombe à l'approche d'événements qui devaient bouleverser l'Europe, et qu'ils retrouvaient leur vigueur pour participer à de nouvelles guerres. Il y a dans cette légende une parcelle de vérité : le don de survivance que l'épopée a conféré à ses héros a permis qu'ils intervinssent dans presque toutes les luttes littéraires. Regardez-les au temps où le théâtre espagnol a pris sa forme définitive : ils avaient conservé encore toute leur vitalité et

ils ont collaboré à cette grande œuvre. En France même, selon l'expression de Corneille, le Cid « qui avait gagné des batailles après sa mort », triompha encore « au bout de six cents ans ». Plus tard, alors que pour favoriser des tendances littéraires importées d'ailleurs les légendes épiques étaient condamnées à l'oubli dans leur propre patrie, elles refleurissaient de toute part à l'étranger, et le romantisme s'appuyait sur elles dans son entreprise de réveiller chez tous les peuples la conscience nationale et d'affranchir la littérature de règles vieillottes. Aujourd'hui encore, au même moment où, au nom de principes politiques respectables, on prétend enfermer à double tour dans leur sépulcre ces héros d'autrefois, il semble qu'ils se dressent plus fièrement que jamais et qu'ils prennent l'initiative de susciter entre aujourd'hui et jadis une intimité plus étroite, d'où le présent sortira mieux armé pour des entreprises littéraires d'un goût et d'un art tout nouveaux.

Cette longue survie de l'épopée espagnole peut encore produire des résultats dans l'avenir. Sans doute l'on a déjà emprunté à ces vieilles fictions le souffle d'héroïsme et de patriotisme qui les animait, leur fierté arrogante, la richesse romanesque de leurs péripéties, le pathétique émouvant de leurs aventures tragiques ; mais ces emprunts même dont on leur est redevable, on en tirera un parti d'autant meilleur que l'on connaîtra mieux l'ensemble dont on les a détachés. Que l'on s'applique par exemple à une étude approfondie et révélatrice de l'archéologie, non pas de cette archéologie qui se borne à restituer la vie passée dans ses ma-

nifestations extérieures les plus insignifiantes, mais de celle qui fouille les recoins secrets de l'âme antique et qui est à proprement parler une *psychologie archéologique*. Grâce à elle nous pénétrons la signification profonde de la vie d'autrefois, et l'âme même des générations éteintes se révélera à nous ainsi que le mystère de leur énergie et de leur rudesse. Elles doivent nous attirer d'autant plus qu'elles heurtent davantage les idées modernes ; et quelle entreprise plus séduisante peut-on imaginer que de ressusciter en plein xxe siècle cette race d'hommes disparus à laquelle, pour si étrangère qu'elle nous paraisse, nous unit un atavisme inéluctable, qui pèsera sur nous même après que l'idée de patrie, première inspiratrice de ces créations héroïques, aura subi les transformations inévitables ?

Le rapprochement du passé le plus archaïque avec le présent le plus récent peut toujours être une source de poésie. Il suffit pour cela qu'une main habile rapproche les deux extrémités du fil qui a transmis à travers les siècles la création poétique du début, et de ce contact jaillira l'étincelle dont la lumière resplendira aux yeux d'une génération préparée par un sentiment profond d'amour et d'espérance à partager les émotions qui furent celles de ses lointains ancêtres.

Peut-être l'Espagne est-elle pour ces résurrections une terre prédestinée. J'ai essayé du moins de le montrer en déroulant sous les yeux du lecteur un des aspects les plus intéressants de la littérature hispanique. Aucun peuple n'a senti avec autant de profondeur que l'Espagne l'identité de son âme poétique à travers les

siècles; aucun n'a su sauvegarder avec autant de fidélité et de bonheur les premières impressions et comme les bégaiements de son esprit: tendres et ineffaçables souvenirs de l'enfance, vers lesquels les peuples, comme les hommes, ne peuvent pas se retourner sans en éprouver un bienfait!

INDEX ALPHABÉTIQUE[1]

A

Abenámar, 174.
Abenámar (romance d'), 175, 176, 274.
Abencerrages, 180.
Abengalbón, 102, 111.
Ablavius, 14.
A bon juge meilleur témoin — A buen juez mejor testigo —, 260.
A caza va el caballero..., 240 *n.*
A cazar va don Rodrigo..., 161.
adalid, 26, 30.
Adultère pardonnée (l') — la Adúltera perdonada —, 214.
Adultère châtiée (romance de l') — la Adúltera castigada —, 252.
Afuera, afuera, Rodrigo..., 149.
Aimeri de Narbonne, 131, 135.
Aiol, 128.
Ajax, 207.
Alarcos (le comte), 234, 236, 251.
alaridos, 26.
Alberte (la reine), 230.
Alcalá Galiano, 256, 257, 272.
Alcalde de Zalamea (l'), 158.
algara, 26.
Alhamar, 171.
Aliscans, 131.
Almanzor, 44, 46, 167.
Almogavars, 252.
Almoravides, 113.
Alphonse I, 42.
Alphonse VI, 12, 24, 26, 56, 58, 61, 63, 66, 71, 72, 73, 75, 76, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 95, 101, 102, 104, 105, 112, 134, 166.
Alphonse VII, 53, 119.
Alphonse X *le Savant*, 133.
Alphonse XI, 53, 140.
Alphonse I d'Aragon *le Batailleur*, 30.
Alphonse V d'Aragon, 204.
Alphonse de Portugal (l'infant), *Alphonse le Chaste* — Alfonso el Casto —, 268.
Altés y Gurena, 247.
Alvar Fáñez Minaya, 102.
Alvarado (Pierre de), 197.
Álvarez Cienfuegos (Nicaise), 247.
Amadis, 37, 138, 205, 249, 268.
Amalaric, 15.
Amarilis, 191.
Anacréon, 122.
An-Nomán, 175.
Ansúrez (Pédre), 261.
Aper (Arrius), 71.
Apollon, 192.

1. Dans le corps du volume les titres des ouvrages ont été donnés le plus souvent sous la forme française ; on les trouvera, en outre, à l'*Index* dans leur langue originale. Les romances, pour la plupart, y sont cités en espagnol et par leur premier vers.

Aragon (Infant d'), 110.
Araucana (*la*), 7, 36.
Arènes sanglantes — Sangre y arena —, 279.
Arias Gonzalo, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 79, 254.
Arias Gonzalo (les fils d'), 68, 69, 70.
Arioste, 7, 36.
Aristote, 136, 207, 231.
Arius, 40.
Arlanza (moine du monastère d'), 28, 44, 50.
Arminius, 13.
Arnaldos (le comte), 201.
Arredondo, 51.
Art poétique — Arte poética española —, 185.
Ataïde (Louis de), 198.
Athanase (saint), 40.
Attila, 18, 19.
Auberge de la Zarzuela (*l'*) — la Venta de la Zarzuela —, 238.
Aude, 168.
autos sacramentales, 238.
¡ Ay de mi Alhama...!, 274.
Azarque le Grenadin (*romance d'*), 188.

B

Babieca, 102, 128, 129, 130.
Baist (G.), 58 *n*.
Barba (le chevalier), 184.
Barcelone (comte de), 30, 84, 85, 86, 87, 91, 101, 107, 112, 113, 120, 283.
Barrios (Michel de), 239.
Bataille perdue (*la*), 252.
Bâtard more (*le*) — el Moro Expósito —, 242, 254, 256, 257, 272.
Bâtard Mudarra (*le*) — el Bastardo M. —, 218.
Baucent, 131.
Baudouin, 167, 168.
Bayard, 128.
Bécquer, 276.
Bello (A.), 11.
Beltrán (don), 168.
Ben-Bassam, 88, 90, 91.
Berchet, 201.
Bermudo III, 55.
Bermúdez (Fr. Jérôme), 207.
Beuves, 135.
Biterolf, 18.
Blanche (la reine Doña), 170.
Blasco Ibáñez, 278, 279.
Boabdil, *el Rey Chico*, 173, 176, 274.
Boccace, 204.
Böhl de Faber, 256.
Boileau, 208.
Bouillon (Godefroy de), 35.
Bragance (duchesse de), 236.
Bretón de los Herreros, 75.
Briolanja, 268.
Brunetière, 231.
Brut, 31.
Búcar, 35, 106, 107.
Buen Conde Fernán González..., 192.
Buttler Clarke, 83.

C

Cabalga Diego Lainez..., 142, 143.
Caballero (Fernand), 199.
Cadalso, 244, 247.
Calderón, 5, 7, 25, 239, 240, 245.
Camoëns, 195.
Cancionero general, 184.
Carpio (Bernard del), 9, 32, 200, 234, 241, 268.
Carrión (Infants de), 24, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110.
Carvajal, 205.
Carvajal (les chevaliers), 184.
Castellanos (Augustin de), 236.
Castro (Cristophe de), 281.
Castro (Guillén de), 7, 75, 151, 155, 193, **224-233**, 234, 237, 238.

Castro (Inés de), 207.
Célestine (*la*), 204.
Cercada está Santa Fe..., 212.
Certain pour le douteux (*le*) — lo Cierto por lo dudoso —, 214.
Cervantes, 185, 208, 223.
Cesáreo (le chevalier), 190.
Chanson d'Aspremont, 135.
Chanson des Infants de Lara, 114.
Chanson de Roland, 7, 34, 113, 117.
Chanson de Sanche García, 114.
Chanson du roi Don Fernand, 58 *n*.
Chanson du Siège de Zamora, **57-79**, 80, 121, 123, 124, 150.
Chansons de geste, 283.
Chants du Troubadour — Cantos del Trovador —, 278.
Charlemagne, 27, 31, 32, 167, 168.
Charles fameux — Carlos famoso —, 192.
Charles-Quint, 26, 51.
Charlot, 167.
Chateaubriand, 180.
Chimène Diaz, 84, 92, 97, 101, 102, 103, 129, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 189, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232.
Chœur poétique de romances historiques — Coro febeo de romances historiales —, 209.
Chrétien de Troyes, 6.
Chronique burlesque, 186.
Chronique de 1344, 51, 58 *n*, 124 *n*, 133, 137, 139, 141, 146, 147.
Chronique du Cid, 249.
Chronique générale, 5, 57 *n*, 58 *n*, 133, 220.
Chronique latine du Cid, 35.
Cid (Rodrigue Diaz de Bivar, le), 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 45, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 71, 72, 73, 79, 81, 82, **83-95** (d'après l'histoire), **95-110** (d'après le *Poème*), **124-141** (d'après le *Rodrigue*), **141-155** (d'après les romances), 160, 186, 188, 189, 192, 200, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 248, 252, 261, 272, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 286.
Cid (les filles du), 98, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 281.
Cid (*le*), de Corneille, 232, 233, 247.
Cid (*le*), de Herder, 250.
Claraniña, 169.
Claros (le comte), 169.
Colada, 107, 109.
Colomb (Fernand), 184.
Comédie fameuse de la Zarzuela — Famosa comedia de la Z. —, 237.
Comte Alarcos (*le*) — el Conde A. —, 224.
Comte de Saldaña (*le*) — el Conde de S. —, 241.
Comte d'Irlos (*le*) — el Conde d'I. —, 224.
Comte Don Julien (*le*) — el Conde don Julián —, 268.
Comte Don Pèdre Vélez (*le*) — el Conde don Pero V. —, 234.
Comte Fernand González (*le*) — el Conde Fernán G. —, 258.
Comte Garci Fernández (*le*) — el Conde G. F. —, 278.
Comtesse de Castille (*la*) — la Condesa de Castilla —, 247.
Conde, 273.
Convive de pierre (*le*) — el Convidado de piedra —, 245.
Cooper (Fenimore), 261.
Corneille (Pierre), 6, 155, 230, 231, 232, 233, 245, 247, 286.
Cornelius (Peter), 155.
Cortès (Hernán), 182, 196, 197, 261.
Costa (Joachim), 190, 279, 280, 281.

Cota (Rodrigue), 122.
Courage poursuivi (le) — el Valor perseguido —, 234.
Couronnement de Louis, 131.
Covenant Vivien, 131, 135.
Créneaux de Toro (les) — las Almenas de Toro —, 214, 215, 233.
Cromwell, 256.
Cruz (Raymond de la), 244.
Cubillo, 239, 240, 241, 247.
Cueva (Jean de la), 75, 188, **205-209**, 210, 211, 212, 213, 219, 223.
Cuevas (François de las), **210-211**.
Cyrus Cambise, 34.

D

Damas-Hinard, 95 *n*, 142 *n*, 148 *n*.
Dante, 203.
De vos el duque de Arjona..., 184.
Deja las avellanicas, moro..., 240.
Départ des enfants Aimeri, 135.
Depping, 250.
Deschamps (Émile), 252.
Despues que Vellido Dolfos..., 166.
Destin pitoyable (le) — la Fuerza lastimosa —, 215, 234, 236.
Dia era de los Reyes..., 148, 149.
Diable boîteux (le) — el Diablo cojuelo —, 234, 237.
Diamante, 241.
Díaz del Castillo (Bernal), 196.
Diaz de Rengifo (Jean), 184, 199.
Dicineus, 14.
Diègue Lainez, 134, 135, 140, 152, 226, 230.
Diez (Frédéric), 250.
Dioclétien, 71.
Doliente estaba, doliente... 58 *n*.
Doña Luz, 272.
Don Álvaro, 257.
Don Duardos, 205.
Don Jean Tenorio, 269,
Don Quichotte, 208.
Donoso Cortés, 75.
Doré (Gustave), 277.
Dozy (R.), 8, 16, 81, 82, 83, 87, 90, 95, 122, 127, 190.
Duchesse de la Rose (la) — la Duquesa de la Rosa —, 205.
Du Méril (Edélesland), 189, 190.
Durán (Augustin), 189, 190, 248, 256, 257, 280.
Durandal, 168.
Dupuy (Ernest), 283.

E

Écho du torrent (l') — el Eco del torrente —, 263.
Échos des Montagnes (les) — los Ecos de las montañas —, 277.
Édouard le Confesseur, 127.
Edwin, 31.
El cuerpo preso en Sansueña..., 239.
Elie, 128.
Elisende, 135.
Elvire, fille du Cid, 281.
Elvire, fille de Fernand I, 56.
enaciados, 26.
Encina (Jean del), 205, 211.
Énéide, 7.
Enfances de Rodrigue (les) — las Mocedades de Rodrigo —, 8, 9, 24, 82, 122, 123, **124-137** (première rédaction), **137-141** (rédaction postérieure), 143, 146, 152, 153.
Enfances Guillaume, 131.
En Sancta Gadea de Burgos, do juran..., 73.
En un pastoral albergue..., 239.
Ercilla, 36.
Ese buen Diego Lainez..., 151-152.
Espagnol d'Oran (l') — el Español de O. —, 239.
Espronceda, 257, 258, 275.
Eterpamara, 15, 16.
Étranger dans sa propre patrie (l')

— el Peregrino en su patria —, 222.
Euric, 17.
Exemplaire poétique — Exemplar poético —, 207.
Exploits de Bernard del Carpio (*les*) — los Hechos de Bernardo del C. —, 240.
Exploits de Garcilaso de la Vega et du more Tarfe (*les*) — los Hechos de G. de la V. y more T. —, 212.
Exploits de jeunesse de Bernard (*les*) — las Mocedades de Bernardo —, 220.
Exploits de jeunesse du Cid (*les*) — las Mocedades del Cid —, 155, 224, 225, 226, 228, 230, 238.
Exploits de Mudarra (*les*) — los Famosos hechos de M. —, 210, 218, 219.

F

Fadrique (don), 170.
Fajardo, 173.
Farse de l'évêque Don Gonzalve — Farsa del obispo don Gonzalo —, 210, 211.
Fernand Ier, 46, 55, 58, 68, 72, 73, 75, 124, 210, 226, 232.
Fernand IV, 184.
Fernand VII, 248, 252, 253, 257, 258.
Fernández (Garci), 9, 25, 47, 128, 262.
Fernández Duro, 75.
Fernández de Oviedo, 185.
Fernández Portocarrero (Luis), 212 *n*.
Fernández y González (Manuel), 155, 276.
Filimer, 14.
Filles du Cid (*les*) — las Hijas del Cid —, 281.
Fils de la Barbuda (*les*) — los Hijos de la Barbuda —, 234.
Floresta, 186.
Florinda, 254.
Folie pour l'honneur (*la*) — la Locura por la honra —, 238.
Foudre d'Andalousie (*la*) — el Rayo de Andalucia —, 241.
Forçat de Dragut (*le*) — el Forzado de Dragut —, 188.
Fortunes et Infortunes — Bienandanzas y Fortunas —, 152.
Frédegaire, 17.
Frere (John Hookham), 254.
Fridigern, 15.
Fuenllana, 185.
Fuente Ovejuna, 158.
Fuentes (Alphonse de), 187, 213.
Fuero ancien, 87.
Fuero des juges de Léon — Fuero Juzgo —, 43.

G

Gaïfer, 20, 21, 167, 238.
Gaïferos (*romance de don*), 20.
Galindo (Martin), 212 *n*.
Gautier (Léon), 77, 145.
García (Infant don), 9, 12, 24.
García, fils de Fernand Ier, 56, 58, 60, 61, 62.
García de Navarre *le Trembleur*, 126.
García Gutiérrez, 258, 263, 273.
García Suelto, 247.
Garcí Fernandez, 249.
Garcin de Tassy, 273.
Garin de Montglane, 131.
Garin le Loherain, 114.
Georges (saint), 27.
Gerineldo, 281.
Gerineldo, poème d'Amour et de Chevalerie — poema de Amor y Caballería —, 281.
Germanie, 24, 25.
Gil y Carrasco (Henri), 272.
Girard de Roussillon, 53.
Godoy (Manuel), 245.

Goethe, 251.
Gombela, 246 *n*.
Gómez de Gormaz (comte), 30, 129, 134, 135, 152.
Góngora, 188, 193, 239, 240, 256.
González (Fernand), 9, 12, 24, 28, 32, 43, 44, 136, 144, 160, 200, 272.
González (Martín), 229, 230.
González (Rodrigue), 53.
Gonçalve (don), évêque de Jaen, 173.
Gonzalve Bustos de Lara, 247.
Gourdon (Georges), 283.
Gracián, 90.
Grégoire de Tours, 17.
Grenade (roi de), 175.
Grenade — Granada —, 273, 274, 275, 277.
Grimm (J.), 19, 250.
Guibourc, 131.
Guichardet, 135.
Guillaume d'Orange, 131, 132, 135.
Guiomar, 167.
Gunther, 19.
Gustioz (Gonzalve), 161, 219.

H

Hagen, 19.
Hanale, 15.
Hanssen, 13 *n*.
Hartzenbusch, 155, 230, 268, 270, 272, 273.
Hegel, 190.
Henri (comte), 173.
Henri III, empereur, 125.
Henri IV *l'Impuissant*, 5, 171, 184.
Henri de Transtamare, 170.
Henriade, 7.
Herder, 155, 250.
Hérédia (José-Maria de), 155.
Héricault, 145.
Hermedes (concile d'), 127.
Hermenerig, 15.
Hernani, 252.
Hernaut de Beaulande, 131.
Hierro, despiértate, 252.
Hiltgunde, 19, 20.
Hinojosa (Édouard de), 11.
Histoire critique de la littérature espagnole, 122.
Histoire des Guerres de Grenade, — Historia de las guerras de Grenada —, 179, 180.
Histoire d'un Espagnol et de deux Françaises — Historia de un Español y dos Francesas —, 262, 263.
Histoire générale d'Espagne — Historia general de España —, 228, 270, 278.
Hofmann (C.), 20 *n*.
Homère, 7, 38.
Horace, 231.
Horatius Coclès, 261.
Hormesinda, 244.
Huber (V.-A.), 81, 92.
Hugo (Abel), 251, 252.
Hugo (Victor), 162, 190, 251, 252, 253, 260.
Hunyade (Jean), 45.
Huon de Bordeaux, 78.
Hurtado Velarde, 254.
Huszár, 231.
Hydace, 17.

I

Ibn-Djahhâf, 111.
Idylles, de Tennyson, 277.
Iliade, 7, 113, 145.
Irlos (comte d'), 167.
Irving (Washington), 180, 273.
Isabelle *la Catholique*, 5, 177, 180, 184.

J

Jacques (saint), 28.
Jarifa, 191.

Jean II, 173.
Jean Manuel (don), 53.
Jérusalem, 4.
Jordanès, 14, 15.
Joséphine (*Tragédie*) — Tragedia Josefina —, 205.
Josué, 27.
Juan d'Autriche (don), 181.
Juan le Tors (don), 140.
Judas, 136.
Julius, 155.
juncas, 194.
Justi, 119.

K

Kriemhild, 155.

L

Lafuente Alcántara, 273.
Lain Calvo, 124.
Lamadrid (Bárbara), 267.
Lambra (doña), 48, 147, 165.
Lara (Infants de), 3, 9, 12, 23, 24, 29, 33, 35, 48, 147, 161, 165, 184, 192, 200, 219, 241, 254, 255.
Larra, 258, 260, 275.
Larrañaga, 274.
Latorre (Charles), 266, 270, 271.
Lazare (saint), 29, 126, 127.
Leconte de Lisle, 125.
Légende des Siècles, 252.
Légende du Cid — Leyenda del Cid —, 277.
Légendes et traditions — Leyendas y tradiciones —, 279.
Léon VII, 127.
Léonidas, 261.
Lérida (roi de), 84, 85.
Libération de l'Espagne par Bernard del Carpio (*la*) — la Libertad de España por Bernardo del C. —, 206.
Lobo (Gabriel), 213.
Lois (*les*) *se plient à la volonté des rois* — Allà van leyes do quieren reyes —, 224.
Loisirs des Espagnols émigrés à Londres — Ocios de Españoles emigrados en Londres —, 253.
Longfellow, 201.
López Alarcón (Henri), 281.
López de Ayala (Pero), 138.
Lord des Iles (*le*) — the Lord of the Isles —, 255.
Lorenzo de Portugal (Jean), 224.
Lozano (le comte), 140, 151, 153, 154, 155, 188, 227, 230.
Luna (Álvaro de), 172.

M

Machado (Manuel), 281.
Madeira (Dominique), 198.
Magicien prodigieux (*le*) — el Mágico prodigioso —, 245.
Magula, 194.
Mahomet, 26, 82, 192.
Mainet, 32.
Maiquez (Isidore), 246, 247, 248.
Malmesbury (Guillaume de), 31.
Manant dans son coin (*le*) — el Villano en su rincón —, de Lope de Vega, 240.
Manant dans son coin (*le*) — el Villano en su rincón —, de Valdivielso, 238.
Mann, 13.
Mantoue (marquis de), 167.
Mariage après la mort (*le*) — el Casamiento en la muerte —, 220, 240.
Mariana, 185, 199, 228, 269, 270, 278.
Marie — María —, 277.
Marmion, 255.
Maroc (roi du), 102, 103, 104.
Marquina, 281, 282.
Marquis de Mantoue (*le*) — el Marqués de Mantua —, 215.
Martinenche, 231.

Martínez de la Rosa, 274.
Masdeu, 81.
Massenet, 155.
Matos Fragoso, 240, 241, 242, 247, 254.
Maurice (saint), 27.
Maximilien, 275, 276.
Meilleur alcalde c'est le Roi (le) — El mejor alcalde el Rey —, 158.
Mejía de la Cerda, 237.
Mélissinde, 20, 194.
Menéndez y Pelayo, 51 *n*, 221, 233, 280.
Menéndez Pidal (R.), 9 *n*, 110 *n*.
Mérimée (Ernest), 225.
Michaëlis de Vasconcellos (Mme), 195.
Milán, 185.
Milá y Fontanals (M.), 9 *n*, 10, 19, 83, 122, 133, 145, 146, 147.
Millán (saint), 28.
Mira, Zaide, que te aviso..., 191, 192, 239.
Mohammed II, 45.
Molins (marquis de), 273.
Mommsen, 17.
Moniage Guillaume, 131.
Montagnarde de la Vera (la) — la Serrana de la Vera —, de Lope de Vega, 215, 235.
Montagnarde de la Vera (la) — la Serrana de la Vera —, de Vélez de Guevara, 210 *n*, 234.
Montagnarde de Plasencia (la) — la Serrana de Plasencia —, 238.
Montésinos, 168, 197.
Mora, 272.
Moraima, 274.
Moratín (Léandre de), 244, 245, 246.
Moratín (Nicolas de), 244, 274.
Morel-Fatio, 221.
Morf (Henri), 3, 12.
Mort du roi don Sanche (la) — la Muerte del rey don Sancho —, 205.
Mostaïn, 111.
Mousket (Philippe), 6.
Moutamin, 111.
Mucius Scævola, 66, 207.
Mudarra, 23, 161, 208, 218, 252.
Müllenhoff, 16.
Müller (W.), 19.

N

Nagara (Israel), 194.
Naissance de Montésinos (la) — el Nacimiento de Montesinos —, 224.
Naissance du Christ (la) — el Nacimiento de Cristo —, 214.
Napoléon, 230.
Navagero (André), 177, 178.
Navarre (Infant de), 110.
Nibelungen, 7, 18, 113, 114, 155.
Niebla (comte de), 173.
Nouveau Théâtre Espagnol — Nuevo Teatro Español —, 246 *n*.
Numérien, 71.
Nuño Salido, 29.
Nuño Vero, Nuño Vero..., 192.
Nyrop, 36, 145.

O

Œdipe, 74, 136.
Orable, cf. Guibourc.
Ordóñez (Diègue), 66, 69, 70.
Ordóñez (García), 87.
Ordoño II, 43, 140.
Orientales, 162, 252, 260.
Osorio (comte), 141.
Oviedo (comte d'), 84.

P

Padilla (doña Marie de), 170.
Palau (Barthélemy de), 207.
Palmerin, 249.
Pandin, 250.

Parmi les chevaux échappés — Entre los sueltos caballos —, 239.
Pártese el moro Alicante..., 160.
Paul (saint), 35.
Pèdre (comte don), 30.
Pèdre le Cruel, 140, 169, 170, 171, 200, 263.
Pélage — Pelayo —, 248.
Pérez de Hita (Ginés), 179, 180, 274.
Pérez de Montalbán (Jean), 234.
Pérez del Pulgar, 176.
Peribañez, 158.
Périclès, 221.
Petite Infante (*la*) — la Infantina —, 201.
Petit Roi (le) — el Rey Chico —, cf. Boabdil.
Pétrarque, 204.
Philippe II, 82, 184.
Philippe IV, 6, 270.
Paris (Gaston), 9, 10, 11, 12, 37, 116, 145.
Pierre (saint), 29.
Pierre, évêque de Léon, 71.
Pilate, 136.
Pinciano, 208.
Pisador, 185.
Pizarre (François), 26.
Plano (J. F. del), 246 *n.*
Plus galant Portugais (*le*) — el Más galán Portugués —, 236.
Poèmes, d'Ern. Dupuy, 283.
Poème de Fernand González, 24, **44-55**, 79, 80, 114, 132.
Poème de Mon Cid, 5, 8, 9, 12, 33, 35, 80, 82, **95-120**, 121, 122, 123, 125, 127, 129, 132, 134, 249, 254, 282.
Poignard du Goth (*le*) — el Puñal del Godo —, 269, 271.
Por el montecico sola..., 240,
Por el val de las estacas..., 192.
Premier Fajardo (*le*) — el Primer Fajardo —, 215.
Prescott, 273.
Prince constant (*le*) — el Príncipe constante —, 240.
Prince vigneron (*le*) — el Príncipe viñador —, 234, 236.
Príncipe (Michel-Augustin), 268.
Prouesses du Cid (*les*) — las Hazañas del Cid —, 224, 225, 226, 227.

Q

Quatre fils Aymon (*les*), 53.
Quevedo, 185, 188, 234.
Quintana, 248.
Qui parla, paya — Quien habló pagó —, 239.

R

Racine, 6.
Rajna (Pio), 2, 145.
Raoul de Cambrai, 114.
Récarède, 42.
Reddition de Bréda (*la*), 119.
Régner après la mort — Reinar después de morir —, 234.
Renan (Ernest), 94.
Renaud de Montauban, 128.
Resende (García de), 195.
Restori (A.), 2, 212 *n.*
Retour du châtelain (*le*), 252.
Rey don Sancho, rey don Sancho..., 206.
ricos-hombres, 63 *n.*
Ríos (Amador de los), 122, 127, 132, 133.
Rivas (duc de), 75, 242, **253-257**, 258, 272.
Rodrigue (le roi), 18, 186, 198, 207, 249.
Rodrigue, cf. *Enfances de Rodrigue*.
Rodrigue de Tolède, 75.
Rodrigue dernier roi des Goths, 252.
Rodrigue le dernier des Goths — Roderik the last of the Goths —, 249.

Rodríguez (Lucas), 188, 212.
Roi Ramire (le) — King Ramiro —, 249.
Roland, 27, 34, 35, 104, 135, 168, 197.
Roland furieux, 7, 239.
Roman de Chimène (le), 283.
Romance mauresque, 252.
Romancero, de Ag. Durán, 256, 257, 280.
Romancero, de Menéndez y Pelayo, 280.
Romancero general, 188, 192.
Romancero Historique — R. Historial —, 212.
romances artistiques, 188.
romances érudits, 187.
romances de jongleurs, 164.
romances de la frontière, 8, 26, **170**, 274.
romances moresques, 26, **179**, 274.
Romey, 81.
Rosaflorida, 168.
Rosseew Saint-Hilaire, 81.
Rueda (Lope de), 204, 205, 211.
Rufian bienheureux (le) — el Rufián dichoso —, 208.

S

Sabary, 273.
Sac de Rome et couronnement de Charles-Quint (le) — el Saco de Roma y coronación de Carlos V —, 206.
Sagesse chez la femme (la) — la Prudencia en la mujer —, 245.
Sahagún (l'abbé de), 52.
Sainte Orosia — Santa O. —, 207.
Saint-Gall (le moine de), 18.
Saint-Isidore (panthéon royal), 45.
Salazar (Lope García de), 152.
Saldaña (le comte de), 268.
Salinas, 185.
Sancha, 55.
Sanche I, roi de Léon, 46, 51.
Sanche II *l'Ancien*, roi de Navarre, 128.
Sanche II, roi de Castille, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 83, 210, 226, 227, 230.
Sanche IV *le Brave*, roi de Castille, 5.
Sanche García, 47, 262, 264, 265, 266, 267, 268.
Sanche García, de Cadalso, 244.
Sanche García, de Zorrilla, 264, 265, 266, 267, 268, 269.
Santa-Cruz (Melchor de), 186.
Santa-Gadea, 72, 279.
Santillane (marquis de), 171, 204.
Saragosse (roi de), 84, 85.
Savetier (le) et le Roi — el Zapatero y el Rey —, 263, 269.
Savoie (comte de), 125.
Schlegel, 189, 230, 250, 256.
Scott (Walter), 180, 249, 252, 255, 260, 261.
Scudéry, 232.
Sébastien (le roi), 198.
Seconde partie des exploits du Cid — Segunda parte de los hechos del Cid —, 154, 210, 228.
Sept Infants de Lara (les) — los Siete Infantes de Lara —, 206, 208, 218, 247.
Sept Parties (Loi des) — Siete Partidas —, 87.
Sepúlveda (Laurent de), 187, 190, 213.
Séville, 168.
Séville (roi more de), 101.
Shakespeare, 233, 246.
Siège de Santa Fé (le) — el Cerco de S. F. —, 215.
Siegfried, 155.
Sinimmar, 175.
Si on a tué votre cheval, roi, montez sur le mien — Si el caballo vos han muerto, subid, rey, á mi caballo —, 239.

Silos (le moine de), 11, 57, 65, 75, 77.
Silvestre II, 31.
Sol (comte), 281.
Sol, fille du Cid, 281.
Soleil arrêté (*le*) — el Sol parado —, 214, 215, 238.
Southey (Robert), 249, 252.
Souvenirs du vieux temps — Recuerdos del tiempo viejo —, 259 *n*, 260, 266.
Spinola, 119.
Steindorf, 125.

T

Tacite, 13, 22, 23, 24, 25, 26.
Talma, 247.
Talmud, 127.
Tandis que je taille la vigne — Mientras yo podo las viñas —, 236.
Tarfe, 212 *n*.
Tasse (le), 7.
Tennyson, 277.
Théodoric, 15, 19.
Thidreksaga, 18.
Tibère, 13.
Timoneda, 204.
Tirso de Molina, 7, 239, 245.
Tizón, 107, 109.
Toral (Dominique de), 193.
Torres Naharro, 204, 205, 211.
Toulouse (comte de), 120.
Tragédie par jalousie (*la*) — Tragedia por los celos —, 224.
Traître envers sa famille (*le*) — el Traidor contra su sangre —, 241, 242.
Tristan, 240.
Troubadour (*le*) — el Trovador —, 258.
Tuiston, 13.
Turpin (le faux), 11.

U

Urbain II, 125.
Urraca (doña), 30, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 73, 77, 79, 124, 149, 150, 154, 160, 226, 227, 228, 230.

V

Valderrábano, 185.
Valdivielso, 238.
Valence (roi more de), 100.
Valens, 16.
Valera, 277.
Valette (comte de la), 50.
Vega (Alphonse de la), 205.
Vega (Lope de), 4, 7, 75, 158, 188, 191, 193, 204, 208, **211-224**, 228, 231, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 254, 256.
Veiga, 198, 199.
Velázquez (Diego), 118, 119.
Velázquez (Rui), 23, 30, 47, 48, 161.
Vélez de Guevara, 7, **234-237**, 238.
Vellido Adolfo, 56, 63, 64, 65, 66, 72, 76, 77, 78.
Veneur d'Espinosa (*le*) — el Montero de Espinosa —, 262, 263, 265.
Vicente (Gil), 195, 205.
Victoire du marquis de Santa Cruz (*la*) — la Victoria del marqués de S. C. —, 214.
Vidigoia, 16.
Vie (*la*) *est un songe* — la Vida es sueño —, 245.
Vie et mort du Cid et le noble Martin Pelaez — Vida y muerte del C. y noble M. P. —, 247.
Vilkinasaga, 18.
Villena (Henri de), 204.

Virgile, 7.
Virginie, 207.
Vision de Don Rodrigue (*la*) — the Vision of Don Roderick —, 249.
Voltaire, 232, 233.

W

Wace (Robert), 31.
Wagner (Richard), 240.
Wallenstein, 175.
Walter, 18, 19, 20, 21.
Wolf (F.-A.), 145.
Wolf (F.-J.), 8, 16, 20 *n*.

Y

Yáñez y Ribera (Fr. Jérôme), 185.
Ya se salen de Castilla.... 165.
Yon de Gascogne, 135.

Z

Zapata (Louis), 192.
Zarzuela, 237 *n*.
Zeví (Sabbatai), 194.
Zorrilla, **258-278.**
Zúñiga (Francesillo), 186.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

Préface. VII

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ÉPOPÉE CASTILLANE

Importance de la poésie héroïque castillane dans la littérature espagnole, p. 1. — La poésie héroïque considérée comme poésie nationale ; sa grande vitalité en Espagne, p. 3. — Découverte récente de l'épopée castillane, p. 7. — Théories sur l'origine de l'épopée castillane : l'origine française, p. 10. — L'origine visigothe, p. 13. — Walter et Gaïfer, p. 18. — Mœurs germaniques reflétées par l'épopée castillane, p. 21. — Rareté des éléments arabes, p. 26. — Influences chrétiennes et païennes, p. 27. — Influence française, p. 31. — Caractère général de l'épopée castillane, p. 33.

CHAPITRE II

CASTILLE ET LÉON

L'unité politique de l'Espagne brisée par l'invasion arabe, p. 39. — Origines de la Castille en antagonisme avec Léon, p. 41. — Poème de Fernand González, p. 44 [il exprime sous une forme poétique les luttes de la Castille, à ses débuts, contre les Musulmans et contre les ennemis chrétiens, p. 44 ; — une vengeance de famille, p. 46 ; — l'inimitié irréconciliable de la Castille avec Léon, p. 50].

La Castille, devenue un royaume, aspire à l'hégémonie politique de l'Espagne, p. 55. — Guerres entre les enfants du premier roi de Cas-

tille, p. 56. — Chanson du Siège de Zamora, p. 57. [scène de la mort du roi Fernand, p. 57 ; — ambition du roi de Castille, p. 61 ; — mort de celui-ci par trahison du léonais Vellido Dolfos, p. 63 ; les Castillans portent un défi à la cité léonaise de Zamora, p. 66 ; — serment que les Castillans exigent du roi léonais avant de le reconnaître, p. 71]. — Mérite de cette chanson de geste, p. 74. — Inspiration poétique très élevée dont elle procède, p. 74. — Conclusion, p. 79.

CHAPITRE III

LE « POÈME DE MON CID »

Le Cid d'après R. Dozy, p. 81. — Résumé de la biographie du Cid, p. 83 [son exil, p. 84 ; il emprisonne deux fois le comte de Barcelone, p. 85 ; dévastation de la Rioja, p. 87 ; conquête de Valence, p. 88 ; retour des cendres du Cid en Castille, p. 92]. — Valeur poétique de la figure du Cid, p. 93.

Le Poème de Mon Cid, p. 95 [exil du héros, p. 95 ; ses conquêtes, p. 100 ; sa réconciliation avec le roi, p. 104 ; les filles du Cid, p. 105 ; affront qu'elles ont subi et vengeance qui en a été tirée, p. 108]. — Point de vue du poète, p. 110. — Élévation morale de sa poésie, p. 114. — Valeur de son réalisme poétique, p. 116. — Intérêt national du Poème, p. 119.

CHAPITRE IV

LE CID ET CHIMÈNE

Le poème des Enfances de Rodrigue, p. 121. — Opinions diverses sur la date où il fut écrit, p. 122. — Caractère général de la fiction dans ce poème, p. 123 ; épisode du Cid et du lépreux, p. 125; anecdote du cheval Babieca, p. 128. — Ce poème porte les marques de la décadence de la poésie épique, p. 130. — Épisode du mariage de Chimène selon la rédaction primitive, p. 133 ; c'est un tissu de lieux communs, p. 134.

Rédaction postérieure du Rodrigue : les caractères de la décadence s'accentuent, p. 137. — Variantes introduites dans l'épisode du mariage de Chimène, p. 139.

Succès de cette rédaction tardive ; naissance des romances, p. 141. — *Cabalga Diego Lainez*, p. 142. — *Dia era de los Reyes*, p. 147. — *Afuera, afuera, Rodrigo*, p. 149. — *Ese buen Diego Lainez*, p. 151. — Diffusion et popularité de l'épisode du mariage de Chimène grâce à Guillén de Castro, p. 155.

CHAPITRE V

LE « ROMANCERO »

Décadence de l'épopée castillane, p. 157. — Les romances les plus anciens se détachent des chansons de geste, p. 159. — Romances de jongleurs, p. 164. — Les sujets français s'introduisent dans le Romancero, p. 166. — Romances du roi Pèdre le Cruel, p. 169. — Romances de la frontière, p. 170; romance d'*Abenámar*, p. 174; idées et coutumes nouvelles qui reflètent les romances de la frontière, p. 176. — Les *Guerres de Grenade*, de Pérez, de Hita, p. 179. — Épuisement de l'inspiration héroïque du Romancero, p. 181.

Popularité des vieux romances au xve et au xvie siècle dans toutes les classes de la société, p. 183. — Imitations qu'ils provoquent : romances semi-populaires, érudits et artistiques, p. 186. — Décadence du Romancero au xviie siècle, p. 191.

Ce que devient par la suite le romance populaire dans la tradition orale : sa propagation parmi les Juifs espagnols, en Catalogne, en Portugal, et dans les colonies espagnoles et portugaises, p. 193. — Conclusion, p. 199.

CHAPITRE VI

LE THÉÂTRE CLASSIQUE

Premiers contacts du Romancero et du théâtre, p. 203. — Juan de la Cueva, p. 205. — Autres précurseurs de Lope de Vega dans la comédie héroïque, p. 209. — *Farse de l'évêque Don Gonzalve*, p. 210.

Lope de Vega : dès ses débuts il s'inspire de la poésie populaire, p. 211. — Comment il sut mettre à profit le Romancero, p. 214, et les légendes épiques insérées dans les *Chroniques*, p. 217. — Le théâtre de Lope de Vega et les préceptes littéraires, p. 222.

Guillén de Castro : les *Exploits de jeunesse du Cid*, p, 224. — Art supérieur avec lequel G. de Castro mit les romances sous formes de drames, p. 225. — Guillén de Castro et P. Corneille, p. 230.

Vélez de Guevara, p. 234; sa *Montagnarde de la Vera*, p. 235; *le Prince vigneron*, p. 236. — Autres manifestations du romance populaire au théâtre, p. 237. — Le romance artistique au théâtre : Tirso de Molina et Calderón, p. 238. — Décadence du théâtre espagnol, p. 241.

CHAPITRE VII

LA MATIÈRE ÉPIQUE DANS LA POÉSIE MODERNE

La tragédie française triomphe de la comédie espagnole, p. 242. — Décadence littéraire de l'Espagne, p. 247. — Le romantisme remet en vogue en Angleterre, en Allemagne et en France, les légendes et les traditions épiques de la Castille, p. 249. — L'Espagne résiste longtemps à ce courant, p. 252.

Le duc de Rivas, p. 253; son *Bâtard More*, p. 254. — Commencement du romantisme en Espagne, p. 257.

Zorrilla, p. 258; ses légendes en vers, p. 260; ses drames, p. 263. — *Sanche Garcia*, p. 264; sa phrase sur « les mensonges de l'histoire », p. 267. — *Le Poignard du Goth*, p. 269. — Le poème de *Grenade*, p. 273. — Voyage de Zorrilla en Amérique, p. 275; son retour en Espagne, p. 276; la *Légende du Cid*, p. 277.

Blasco Ibáñez, p. 278. — Marquina : *les Filles du Cid*, p. 281.

CONCLUSION. 285

INDEX ALPHABÉTIQUE. 291

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

BINDING LIST MAY 1
F.L. 2-7-70

LS.H
M5425e
.Fm

Menéndez Pidal, Ramón
L'épopée castillane à travers la littérature espagnole; tr. de Henri Mérimée.

488840

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 26 05 04 013 2